DELLO STESSO AUTORE:

Nella *Collezione "Frutti del lavoro" degli Alunni della R. Scuola Normale di Perugia:*

1. *I frutti del lavoro,* a cura del dott. CIRO TRABALZA, prof. di lett. italiane; Città di Castello, Lapi, 1897, in-16, di pp. 80 (*Esaurito*).

2. *Nuovi frutti del lavoro,* a cura e con introduzione del dott. CIRO TRABALZA, prof. di lett. italiane; Perugia, Tip. Centr. Coop., 1899, in-16, di pp. 260 (*Esaurito*).

3. *Saggio di Vocabolario umbro-italiano e viceversa* per uso delle scuole elementari dell'Umbria a cura e con prefazione di CIRO TRABALZA; Foligno, Reale Casa Editrice F. Campitelli, 1905, in-8, di pp. XVI-64.

Nella *Collezione dei "Manuali Hoepli"* (Serie scientifica):

275. *L'insegnamento dell'italiano nelle scuole secondarie.* Esposizione teorico-pratica con esempi; Milano, Hoepli, 1903, in-16, di pp. XII-254.

Nella *Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari* del Passerini:

70-71. *Dante rivendicato* [di FRANCESCO TORTI]; Città di Castello, Lapi, 1901, in-16, di pp. 164.

Della vita e delle opere di Francesco Torti di Bevagna, con una lettera di LUIGI MORANDI; Bevagna, Tip. Properziana, 1896, in-16, di pp. XVI-235.

Temi manzoniani di componimento per le scuole d'italiano, con una lettera a FRANCESCO TORRACA; Bevagna, Tip. Properziana, 1896, in-16, di pp. XIX-140.

La mia scuola - Vedute pedagogiche; Perugia, Donnini, 1900, in-16, di pp. 96 (*Esaurito*).

Bevagna illustrata (in collaboraz. con G. URBINI e A. BELLUCCI); Perugia, Donnini, 1901; in-8, di pp. 100 (*Esaurito*).

Studi e profili; Torino, Paravia, 1903; in-16, di pp. 320.

Piccoli Uomini di L. ALCOTT, Traduzione dall'inglese (in collaborazione con MICHELINA TRABALZA). — Libro di lettura per fanciulli e fanciulle; Lanciano, R. Carabba, Editore, 1905, in-16, di pp. XII-356.

Di prossima pubblicazione:

Storia della grammatica precettiva italiana.

CIRO TRABALZA

STUDI SUL BOCCACCIO

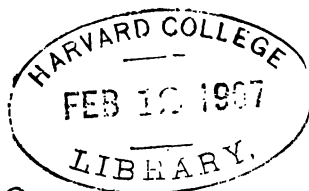
PRECEDUTI DA SAGGI

DI

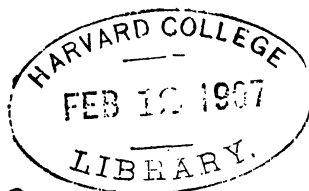
STORIA DELLA CRITICA
E STILISTICA

CITTÀ DI CASTELLO

CASA TIPOGRAFICO-EDITRICE S. LAPI

1906

AL

MIO PICCOLO MANLIO

AL

MIO PICCOLO MANLIO

AVVERTENZA.

Degli scritti onde si compone il presente volume, videro a luce solamente il primo, e non tutto, in un'edizione di pochi esemplari (Roma, Albrighi, Segati e C., 1903) e il terzo sul *Canzoniere*, nella *Biblioteca delle scuole italiane* (X, 18, 15 novembre 1905).

I tre gruppi in cui li abbiamo distinti, benchè apparentemente tra loro diversi, hanno un'intima connessione non soltanto nell'oggetto che trattano, ma anche nel punto di vista critico donde muovono e nel fine che si propongono. L'arte de' nostri scrittori o vi è considerata nelle sue relazioni con la stilistica che pretenderebbe insegnarla (*estetica* e *didattica*), o vi è studiata ne' giudizi che su alcune sue manifestazioni furono dati (*storia della critica*), o vi è analizzata nelle forme concrete che ha assunto (*critica* e *storia letteraria*). Sicchè, ammesso che si accetti — un certo consenso già vi si è intorno venuto formando — la nostra concezione dell'insegnamento universitario della stilistica, quale risulta dal primo di questi scritti, e particolarmente dall'ultimo paragrafo d'esso, il presente libro può offrirsi, così agli studiosi come a chi dovrà pure in qualche modo risolvere un tale problema, documento reale del principal contenuto che questa tanto discussa disciplina potrebbe ricevere ne' corsi superiori e della possibile utilità che essa sarebbe per arrecare ai futuri insegnanti.

Per questo anche crediamo che disutile del tutto non sia per riuscire a quanti di alta o elementare stilistica devono tuttavia occuparsi nelle scuole medie di primo e di secondo grado, sia ne' riguardi dell'esercizio del comporre che in quelli e del commento ai classici e dello studio della storia letteraria.

Perugia, 25 agosto 1905.

C. TRABALZA.

INDICE

PARTE I.

L'INSEGNAMENTO DELLA STILISTICA

La stilistica e l'insegnamento di essa nell' Università

I.

Nella Miscellanea di *Beiträge zur romanischen 'hilologie* pubblicata (Halle, a. S., Niemeyer, 1899) occasione del 25° anno d'insegnamento di Gu-avo Gröber, il nostro egregio amico dott. Carlo ossler, docente di filologia romanza in Heidelberg suo distinto discepolo, nello scritto intitolato *envenuto Cellinis stil in seiner Vita - Versuch einer icholologischen Stilbetrachtung*,[1] tentava una prima plicazione dei *principi di sintassi e stilistica scien-fiche* che, già formulati dal Maestro nel suo *Grun-iss*[2] e poi esposti nel seminario di filologia ro-

[1] Questo scritto del Vossler diè luogo ad una critica di Croce, negli *Atti dell'Accad. Pontaniana* di Napoli, volu- XXIX, 3 dicembre 1899, seguita da una polemica tra il ssler e il Croce, per la quale vedi in ispecie: *Literaturblatt f. rm. u. roman. Philol.*, 1900, 1; *Flegrea*, di Napoli, 1 aprile 00; *Zeitschr. f. roman. Philol.*, XXVII, 352-364; *La Critica*, II, 2-8. Della polemica fa la storia lo stesso Vossler, nel suo re-nte libro, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, idelberg, 1904, pp. 33-43, riuscendo ad un pieno accordo con dottrina sostenuta dal Croce.

[2] Vol. I, pp. 209-250, " la Metodica e i Problemi della ri-rca filologica ".

manza dell'Università di Strasburgo, sono andati sempre più largamente diffondendosi nelle scuole germaniche.[1] Da noi, intorno a problemi formali nella storia della letteratura italiana alcuni studiosi[2] cercano di sparger luce di osservazioni argute; e quest'anno ha visto la luce un importante lavoro d'indole prevalentemente stilistica per opera di un giovine intelligente e di buon gusto, Giuseppe Lisio, su *l'Arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII.*[3]

Siamo dunque in piena rifioritura di studi stilistici sul terreno della filologia moderna: su quello della filologia classica il culto di tali studi scientificamente inteso non è nè recente nè poco diffuso.

D'altra parte è egualmente recente l'istituzione di cattedre di *stilistica italiana,* come son chiamate quelle di Roma e di Napoli, o di *stile e lessigrafia italiana,* secondo l'han nominate a Bologna e a Catania.

A bella prima parrebbe che, tra quella fioritura di studi teorici e d'indagine filologica sullo stile e

---

[1] Non in Germania soltanto fioriscono gli studi stilistici. Accennerò all'importante volume del Longley-Taylor, *Alliteratino in Italian* (New-Haven, The Iuttle, Morchouse and Taylor Company, 1900), di cui s'è occupato nel *Giorn. st. d. lett. ital.* (vol. XXXIX, pp. 366-91) il Salvioni, mostrandosi decisamente contrario al sistema di volere scrutare la coscienza dell'autore dallo stile dell'opera sua.

[2] Quali, p. es., il Foffano, il Canevari, del cui saggio su *Lo stile del Marino nell'Adone, ossia Analisi del secentismo* (Pavia, Frattini, 1901), è da vedere la recensione del Vossler in *Zeitschr. f. roman. Philol.* (1902, pp. 118-22), e il Bacci, benemerito studioso della prosa celliniana. Rientra in quest'ordine di studi, per un certo rispetto, anche il lavoro del Melodia, *Affetti ed emozioni in Torquato Tasso* (Estr. dagli *Studi di lett ital.*); Napoli, Giannini, 1901.

[3] *Saggio di critica e di storia letteraria*; Bologna, Zanichelli 1902. — Vedi B. Croce in *La Critica*, I, pp. 62-5.

questa istituzione, debba correre come un'intima connessione di causa e d'effetto; ma il fatto è puramente accidentale, perchè i teorici e i critici lavorano per fini essenzialmente scientifici e filologici, e le cattedre di stilistica son sorte per necessità esclusivamente didattiche e d'esercitazione stilistica.[1]

Noi pensiamo essere un gran bene che la cosa stia così.

Lo studio teorico della letteratura è dominio speciale dell'estetica, e l'estetica, sappiam bene, è scienza ben distinta dalla critica, dalla storia e dalla produzione artistica; e rendere autonoma dall'estetica la considerazione teorica dello stile, specie quando sia fatta in servizio della pratica del comporre e dell'arte dello scrivere nelle scuole medie o superiori, non potrebbe essere che dannoso, non che infecondo.

È ben noto il danno che la rettorica formalistica ha arrecato alle nostre scuole; ma più è strana l'inutilità del continuo protestar che s'è fatto e si fa contro di essa da parte di sommi scrittori e di critici ben autorevoli. Le categorie rettoriche seguitano con audace persistenza a tramandarsi d'anno in anno più o meno ammodernate ne' manuali scolastici alle nuove generazioni, rimanendo in molte scuole di composizione italiana il maggior fondamento dell' insegnamento. È fenomeno degno certo di studio e tale da far pensare alla necessità d'una salutare reazione.

A noi basterà accennare brevemente alla storia della *teorica dell'elocuzione* da quando codesta classe

---

[1] Nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano esisteva già da tempo la cattedra di *stilistica*.

compiè de' tentativi d'indipendenza dalla rettorica antica sino appunto alla moderna teoria gröberiana, perchè ne scaturisca, senza quasi altro aggiungere, chiara la inconsistenza filosofica, e perciò anche il danno che ne deriverebbe, quando si volesse prender per lume nel guidare i giovani all'apprendimento dell'arte dello scrivere nelle scuole medie e superiori. Noi, lungi dal credere che lo studio delle categorie rettoriche, anche per chi non riconosca loro il fondamento filosofico, possa giovare alla cultura de' giovani e all'acquisto dell'abilità stilistica, riteniamo che, ancora per un pò di tempo, se non forse perennemente, debbano esser criticate dalle cattedre sia delle scuole medie sia universitarie di stilistica, lieti che queste specialmente, sorte come scuola di composizione, vengano così a prestarsi efficacemente alla bisogna. Persuase della giustezza della critica negativa della teoria dell'elocuzione, le generazioni nuove d'insegnanti saranno in grado e concepiranno il proposito di rinnovare i vecchi metodi che corrodono le giovani menti e guastano il cuore, falsando il carattere, fondati come sono sul falso.

II.

La *stilistica*, com'è stata chiamata per la prima volta in Germania [1] la *teoria dell'elocuzione* o la *rettorica* intesa in senso moderno, se si riguardi nel suo contenuto ripete il suo fondamento dal-

[1] È del 1873 il noto libro del Wackernagel (*Poetik, Rhetorik und Stylistik*) e del 1876 la 6ª ediz. dell'opera scolastica, ancora usata nelle scuole tedesche e imitata in Italia dal nostro Cima *Lo stile latino*; Paravia) del Naegelsbach (*Lateinische Stylistik*

l'antica dottrina del *nudo* e dell'*ornato;* se si riguarda nella sua sistematica tenta rendersi autonoma dalla rettorica antica, di cui costituiva una delle cinque parti, la *elocutio*, per opera del Vives, del Ramus e del Patrizio,[1] ma seguita a essere incorporata con essa ne' manuali scolastici, finchè non se ne rende completamente autonoma verso la seconda metà del sec. XIX nella discussione scientifica de' problemi stilistici.

Quel che interessa fermare è che, unita o distinta, applicata alla filologia moderna, essa soggiace, tanto nelle monografie scientifiche quanto ne' manuali scolastici, a varie interpretazioni, riducibili alle tre seguenti: *intellettualistica* o *logica*, *psicologica*, *estetica*.

L'interpretazione *intellettualistica*, ispirata dalla dottrina dell'ornato, ha i suoi seguaci in serie ininterrotta dai primi retori ai teorici viventi, con l'unica differenza che le dà il fine a cui inserve la trattazione, che per quelli è di ornare l'orazione in bocca agli uomini politici e agli avvocati, per questi di render chiara, viva ed efficace l'espressione

für Deutsche): il che vuol dire che la *stilistica* s'era già da tempo venuta componendo in maniera autonoma. Un manualista di filologia romanza, il Körting (di cui avremo occasione di riparlare), nella sua *Encyclopaedie und Methodologie der romanischen Philologie* del 1884 (Heilbronn, Henninger), consacra tutto un capitolo alla *Stylistik* (pp. 296-311, parte II), con definizione, esposizione e bibliografia.

[1] Per maggiori notizie storiche sullo svolgimento di questa teorica, vedi CROCE, *Estetica*, p. 449 e sgg. — Alla quale opera converrà che ricorra anche chi trovi non sufficientemente chiarito per troppo breve sviluppo di trattazione quant'ho in questo secondo paragrafo accennato della rettorica. Una maggior diffusione di questa parte della presente memoria m'avrebbe forse troppo ritardato il cammino verso la principale meta prefissami, che è di definire la materia, il metodo, i limiti e il fine dell'insegnamento universitario della stilistica.

esteriore delle poesie e delle prose d'arte intese in senso molto largo. Il sistema di trattazione è per lo più il medesimo; la diversità nella disposizione della materia dipende esclusivamente dall'arbitrio del retore trattatista, che toglie o aggiunge, separa o mescola, secondo il proprio punto di vista o talento didascalico.[1] Ma il sostrato diremo filosofico delle definizioni e degli esempi è perfettamente identico. Basti vedere come definiscono la metafora Aristotele (che ne fu il primo filosofo), Quintiliano, il secentista De Colonia e il vivente Pellegrini: persistenza tanto più strana a chi consideri che fin dall'antichità era sorta una teorica che avrebbe potuto, se convenientemente valutata, distruggere d'un colpo la dottrina dell'*ornato:* intendo alludere alla teorica del *conveniente*, teorica di buon senso, che sopravvisse nelle affermazioni e osservazioni spicciole di critici ed estetici anche vicini a noi, inutilmente.

---

[1] Il noto libro del De Colonia (*De arte rhetorica etc.* Ho sott'occhio l'ediz. bassanese del 1767, con l'aggiunta della *Poetica* del Iuvencio.) consta, oltre gli *Elementi*, di cinque parti l'*elocuzione*, l'*invenzione*, la *disposizione*, i *diversi generi di orazioni* (che non è parte speciale dell'antica rettorica), la *recita*, in cui è compresa la *memoria*, che era invece una delle cinque parti della rettorica antica. Anche l'ordine è spostato, inquantochè l'*elocuzione* veniva anticamente dopo la *disposizione.* La prima parte, invece, del moderno trattato del Pellegrini (*Primi rudimenti di letteratura;* Livorno, Giusti, 1903; — la seconda parte s'occupa de' vari *generi* di letteratura —), che riguarda la stilistica, ne' due capitoli principali che s'occupano l'uno "Di quel che giova a conseguir la chiarezza „, l'altro "Di quel che può giovare a conseguir l'efficacia „ distingue la materia in tre distinti paragrafi: "Dell'Invenzione, Della Disposizione, Della Elocuzione „. Peraltro tutte o quasi tutte le famose *figure* fanno pompa di sè tanto nel vecchio che nel nuovo trattato: e non importa dire che la sola lettura degl'indici e de' sommari è cosa che sorprende di maraviglia.

L'interpretazione *psicologica* che, superando la fase intellettualistica e avvicinandosi alla estetica, pur conserva le tradizionali sezioni della teoria dell'elocuzione, mette capo al Du Marsais, e continua, trasmessa nelle scuole dal popolarissimo libro del Blair, a esser seguitata fino appunto al Gröber, che le muta apparentemente aspetto, ne fa anche applicazioni che paiono nuove, ma ne conserva lo spirito, pur riducendo a poche le classi d'espressioni.[1]

Nè un maggior fondamento filosofico ebbe la dottrina romantica, che, se nella pratica, per la virtù delle tante vedute libere, produsse effetti mirabili, non seppe neppur essa spogliarsi dell'antica camicia di forza. In fondo, la concezione stilistica del Bonghi, anche da noi tanto ammirata per una tal quale adattabilità didattica, non ha forse per base la dottrina del nudo e dell'ornato? non deriva la bellezza artistica dal concetto logico avvivantesi, secondo lui, di luce e di calore, a mano a mano che l'artista se lo avvicina alla fantasia, per poi sentirlo e riscaldarlo del sentimento in modo che, espresso, si trasfonda pieno di quella luce e di quella vita, diremo d'accrescimento, nell'animo altrui?[2]

---

[1] Per l'esposizione della dottrina gröberiana rimando il lettore alla citata polemica Croce-Vossler.

[2] Il Bonghi, il cui libro, non bisogna dimenticarlo, operò de' veri miracoli nelle nostre scuole dal 1855 in poi e seguita ancora a operarne in mano di maestri sapienti, divagava, per quel che è spirito filosofico, non senza illusione di novità e coscienza di profondità di vedute, tra la vecchia rettorica formalistica — raccomanda infatti il Nägelsbach — e la novatrice critica desanctisiana, che dice "tutta concreta e scaturiente tutta dal soggetto che esamina" (p. 28, ediz. napol. del 1884). Noto qui di passata, ma con vero piacere e a onore del poderoso poligrafo, che in questa stessa pagina espone l'opinione che "gio-

Un passo più energico verso una rigorosa critica scientifica della teoria dell'ornato fu mosso da Francesco De Sanctis, che de' principi da lui professati fu più felice applicatore ne' suoi saggi critici, specialmente danteschi; ma una vera e propria interpretazione *estetica* fondata sulla natura dell'attività estetica è ancora da dare. E questa non può non condurci a incorporare la stilistica nell'estetica.

Quando i vocaboli di *realistico* e di *simbolico*, di *stile* e *senza stile*, di *oggettivo* e di *soggettivo*, di *classico* e di *romantico*, di *semplice* e di *ornato*, di *proprio* e di *metaforico*, e quelli delle quattordici forme di *metafore*, e delle figure di *parole* e di *concetto*, e tutti gli altri infiniti di *pleonasmo*, di *ellissi*, d'*inversione*, di *ripetizione*, di *sinonimi* ed *omonimi* ecc., non fossero più adoperati empiricamente "o 1° come *varianti verbali* del concetto estetico, o 2° come indicazioni dell'*antiestetico*, o, in fine 3° in senso *meramente logico* e non punto estetico e letterario ",[1] cadrebbe ogni possibilità d'una *stilistica scientifica*, con evidente vantaggio della scienza e della pedagogia.

III.

Il terzo scambio è il più pericoloso e quello che forse più degli altri due concorre a dar apparenza

---

verebbe molto alla critica italiana chi pubblicasse tra noi una storia della teorica dell'espressione e della critica da' Greci fino a' Tedeschi. Lavoro però difficile; e che richiederebbe un'erudizione precisa e profonda, una gran delicatezza di gusto ed una mente chiara e netta ". Non pare che una tale storia sia precisamente quella che ha fatto il Croce nella seconda parte della sua *Estetica?*

[1] Croce, *op. cit.*, p. 73.

scientifica alle categorie rettoriche e a tutto il bagaglio che va con esse congiunto, e a far credere all'efficacia dell'insegnamento teorico di esse nelle scuole.

Eppure non sembra che sia troppo difficile dimostrare come lo scambio si determini, e perciò la assoluta nullità del valore scientifico della rettorica, da una parte, e, dall'altra, il danno evidente del relativo insegnamento.

Accennerò brevemente a una tale dimostrazione, specie per confortarla di un esempio perspicuo, il cui esame può fornire un principalissimo caposaldo del metodo che s'avrebbe da adottare nelle scuole di composizione italiana.

Se è vera, come noi crediamo, la dottrina filosofica che distingue due forme di conoscenza, *l'intuitiva* e *la logica*, *la fantastica* e *l'intellettuale*, *dell'individuale* e *dell'universale*, *delle cose* e *delle loro relazioni*, *produttrice d'immagini* e *produttrice di concetti;* se, necessariamente, l'*attività estetica* non può non essere indipendente dall'*attività logica;* e se, per altra necessaria conseguenza, l'*espressione* d'un dato contenuto non può non esser che una, ogni classe d'espressione, ogni categoria rettorica è scientificamente insostenibile. Il *proprio* e l'*improprio*, contro cui l'antica sapienza del *rem tene verba sequentur* protestò mai sempre inutilmente, pel fatto intuitivo è distinzione priva di qualsiasi fondamento; ma può aver bene il suo valore per il fatto logico: l'intuizione, che è conoscenza dell'individuale, non può avere due espressioni, la seconda non potendo non esprimere una intuizione diversa; il concetto logico può invece ben avere una sua propria significazione e un'al-

tra impropria fondata su ragioni di relatività di concetti.

Se, sopra il fondamento di una convenzione o sopra la dichiarazione di valore dei segni espressivi, si prenda per *propria* l'espressione *a* di un dato concetto logico, ogni altra espressione *b*, *c*, *d* del medesimo concetto, ispirata da relazioni varie di somiglianza, d'analogia ecc. ed egualmente idonea a significarlo, non può non esser che *impropria*, cioè *figurata*. Ma per l'intuizione, che è conoscenza singola e personale dell'individuale, non vi può esser che un unico modo d'espressione, essendo una e sola la visione che d'un dato contenuto può sorgere nella nostra mente; una seconda espressione non può non essere un'altra dalla prima e non rappresentare una concezione fantastica o visione poetica diversa.

Posto che la parola *mite* debba significare quella data qualità che l'intelletto (non la fantasia) apprende e designa in quella data e unica maniera, ogni altra parola che tenda a significare la qualità medesima, il medesimo concetto logico della mitezza, per mezzo di una relazione che l'intelletto intravveda d'analogia, di somiglianza, non può che essere *impropria*. Così, chi volesse dire di un uomo determinato che *è mite* e, pensando, per relazione di concetti, alla mitezza dell'agnello, si esprimesse col dire che quell'uomo *è un agnello*, si servirebbe manifestamente di una espressione *impropria*, in quanto che l'agnello è, tanto per quello che parla o scrive, quanto per quelli co' quali e per i quali parla o scrive, un animale così e così e non può esser perciò un uomo, anche se tra quell'animale e quell'uomo interceda la somiglianza della mitezza. Ma le due espressioni significherebb-

bero pur sempre l'*unico concetto* e quello solo senza alcuna modificazione. Viceversa, chi, intuendo un uomo nel momento e nell'atto che questo gli si manifesta prevalentemente caratterizzato dalla forma e dalla qualità della mitezza essenziale all'agnello, dicesse, esprimendosi, che *quell'uomo è mite*, non renderebbe quella sua visione, ma un'altra, ossia non esprimerebbe la sua intuizione; laddove dicendo che *quell'uomo è un agnello*, estrinsecherebbe al vivo e pienamente quella sua concezione particolare, concreta e determinata. Insomma, due espressioni logiche possono significare un solo concetto (e dichiarata *propria* l'una, l'altra sarebbe *impropria*); due espressioni estetiche non possono rendere nè più nè meno di due diverse intuizioni, e l'una sarebbe *propria* di una, l'altra *propria* dell'altra: l'improprio, il figurato qui non può aver luogo.

Ancora. La differenza tra il valore dei segni dell'espressione intuitiva e quello dei segni del concetto logico, appare chiaramente anche dal fatto che, mentre una data parola può significare un solo concetto logico, la medesima può esprimere, se abilmente adoperata, ora questa ora quella intuizione. La parola *tutto*, ognun sa quel che logicamente significhi, e il *tutto* logico è invariabile di valore. Per l'arte, per l'intuizione può avere un molteplice valore e significare intuizioni diversissime. Si esamini il *tutto* del celebre verso in cui è reso tutto Farinata,

> dalla cintola in su *tutto* il vedrai,

e quello del *tutto* del men noto verso in cui il Tasso rivela a Tancredi l'amata Clorinda,

> *tutto* quant'ella è grande era scoperta.

“*Tutto* qui„, osserva acutamente il De Sanctis, “non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in *tutta* la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s'incanta ed oblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il *tutto* di Virgilio; altra è la situazione. Il significato di questo *tutto* è nell'opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire: “Lo vedrai in tutta la sua grandezza„, tenendo così l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia„.[1] E da par suo ne deduce quest'osservazione, che ben illustra in poche parole la diversità che intercede tra l'attività teoretica della fantasia e quella dell'intelletto: “Siccome l'immaginazione non può concepire l'astratto e l'intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m'ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti„.

Vedasi anche, tanto per far un altro esempio, la differenza tra il *per due fiate* di Farinata e il *l'una e l'altra fiata* di Dante nel noto loro passionato colloquio.

Il riferir che s'è fatto all'intuizione ciò che è proprio o improprio all'intelletto, come ha potuto suggerire alla mente umana l'illusione della coesi-

---

[1] *Farinata*, p. 462. Cito la raccolta de' quattro saggi danteschi fatta dal Moroncini e messa in appendice a un compendio di storia della letteratura italiana compilato sulle *Lezioni* del De Sanctis; Napoli, Morano, 1902.

stenza scientifica di due o più maniere d'espressione d'un unico oggetto intuitivo, così ha prodotto nelle teoriche della funzione estetica le classi o le categorie rettoriche, e, conseguentemente, nelle discipline didattiche quella della facoltà acquisibile al discente di rappresentare le realità ideali in più modi, de' quali l'uno si è chiamato proprio, perchè tale era per l'intelletto, e gli altri figurati, per produrre effetti estetici di maggiore o minor forza d'evidenza e di vivacità.

Quanto s'è brevemente più su analizzato, riguarda particolarmente la metafora, che è la regina de' tropi, ma è, con opportuni scambi e analoghi ragionamenti, applicabile a ciascuna della lunghissima serie delle categorie rettoriche, a ciascuna delle figure siano di pensiero che di parola, sintattiche, grammaticali ecc.

Perchè anche la divisibilità della forma esterna, di natura sua indivisibile, che ha solo valore come *fictio* e può esser didatticamente opportuna per l'apprendimento e per lo studio empirico de' segni espressivi, non solo non ha fondamento scientifico, ma è parimenti dannosa quando venga applicata con intonazione e intento scientifici alla realità dell' espressioni formali concrete. *Suoni*, *parole*, *frasi*, *sintassi* sono parole vuote di significato tanto per lo scienziato quanto per chi voglia rendersi conto dell'espressione, ossia rifare in sè l'espressione altrui, giungere a raccogliersela con l'aiuto di segni esteriori nel proprio spirito.

E chi studia per sè stanti e quali realità, non come *fictiones*, i suoni e le parole, le frasi e la sintassi d'un'opera letteraria, chi, insomma, scinde la considerazione stilistica della bellezza formale fissata in quegli apparenti elementi estetici dalla

rielaborazione della concezione poetica altrui, che è un tutto inscindibile, di cui occorre e si vuole abbracciar d'una occhiata intuitiva o estetica l'intero aspetto e movimento, non può non fare opera per questo fine completamente inutile e fallace. Quel *me* che Capaneo contrappone al Dio ch'egli s'è immaginato circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, quel semplice *me* è veramente, quale lo definisce il De Sanctis, una " rappresentazione meravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta ";[1] è una rappresentazione che tutti i commenti *grammaticali, rettorici, storici, allegorici* [2] che si son fatti del poema, convocati insieme, non riuscirebbero mai a illustrare, tanto è infeconda l'analisi stilistica che non abbia per suo oggetto l'intera espressione ideale.

Quando poi non soltanto si ammettano due sintassi, due stili, due forme letterarie diverse, affettiva cioè l'una e logica l'altra, ma le singole parti costitutive dell'una e dell'altra assumano indipendenza propria non solo le une dalle altre, ma ciascuna dall'interezza dell'espressione artistica, spirito e forma e contenuto e metodo della stilistica verranno necessariamente a formare un miscuglio, un guazzabuglio teoricamente antifilosofico, praticamente, didatticamente infecondo, quando non dannoso e per chi produce e per chi apprende e per chi studia e giudica la produzione altrui.

---

[1] *Op. cit.*, p. 459.

[2] Vedi con quanto acume parla il De Sanctis di questi commenti, *op. cit.*, pp. 477-9.

Ora, chi veda, per esempio, il contenuto e la distribuzione formale della stilistica quali si sono venuti sistemando in Germania negli ultimi trent'anni in servizio dello studio del latino e del greco, e quali da questo si sono estesi poi allo studio dell'arte romanza, troverà precisamente il più sottile meccanismo che si possa escogitare, insufficiente, secondo noi, a condurci alla contemplazione della bellezza, non che all'apprendimento de' più elementari principi dell'arte dello scrivere.

Prendete in mano il manuale di quel *bravo sergente istruttore* (come piacque definirlo a un mio illustre maestro) che è il Körting,[1] e, dopo le definizioni dello *stile* e della *stilistica,* sentirete parlare dei *mezzi dello stile linguistico*, cioè: a) *suoni*, b) *parole* (scelta, uso e figure relative), c) *forme verbali*, d) *complessi di parole*, e) *struttura della proposizione*, f) *struttura delle serie di proposizioni*, g) *struttura del periodo*, h) *connessione delle singole serie delle proposizioni e de' periodi fra loro;* e poi di *generi* e *specie* e "*nuancen*" dello stile, di tutto insomma un miscuglio, dove gli errori tradizionali e gli arbitri recenti riddano insieme nella più allegra maniera. Date a questo miscuglio più o meno eterogeneo un'interpretazione psicologica, quale appunto la modernissima del Gröber, e poi vedete, giudicate se sarà mai possibile l'ottenere da uno studio stilistico di tal fatta alcun aiuto a salire quell'altissima scala che conduce nella cella del nume, ossia nella mente dell'artista, dove risplendono le sue creazioni fatte persone. Questo noi chiameremmo piuttosto un contaminare la maestà della filologia, disciplina purissima a cui spetta

[1] *Op. e loc. cit.*

il grave compito di designare le vicende e il valore storico de' segni dell'espressione sulla base de' fatti e de' documenti, perchè siano infallibili aiuti alla nostra mente che vuol ricostruire l'anima del passato in essi racchiusa e perchè la conoscenza di essi ponga noi in grado di esteriorizzare chiaramente ed efficacemente il nostro pensiero.

Chiudete, invece, lo studio più acuto che con lo spirito e il metodo di quella stilistica un uomo di gusto possa far per esempio sulla Francesca di Dante, leggete il saggio critico del De Sanctis, che segue una via completamente diversa, e sappiatemi poi dire se nella cella non siete penetrati. Forse m'obbietterete che quella che là dentro avrete visto, può non esser la visione dantesca e che è creazione desanctisiana, perchè al critico non soccorsero i fatti storici e ogni altro studio positivo di filologia, d'ambiente e di biografia o d'altro; ma non mi potrete negare che quella sia la scala per arrivarci.[1]

Arrivatici, potrete sì discenderne per sciogliere dirò così la vostra totale impressione in particolari analisi di suoni, di parole, di costrutti, d'allegorie ecc., ma una tale operazione non può esser

[1] E si noti che neppur la conoscenza più completa de' segni dell'espressione basta sempre a riafferrarla. "Di tutti questi sentimenti e ricordanze „, di quelli cioè che Dante racchiuse nel tenero episodio di Cavalcante Cavalcanti, "non c'è qui vestigio „; dice il De Sanctis; "tutto questo, che pei contemporanei era vivo e presente, per noi è morto; perchè ne' lavori d'arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irrimediabilmente. I comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentimenti e le impressioni, e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fine dell'arte. Non c'è poesia che giunga ai posteri intera: una parte muore, nè può disseppellirla la storia „. *Op. cit.*, p. 468.

che subordinata alla prima ascensione, all'ottenuta prima impressione che è una, quella e non altra.

Vedete infatti — eccomi all'esempio promesso — la diversità della considerazione stilistica desanctisiana da quella che i retori antichi e moderni vorrebbero ispirare e disciplinare.

I retori antichi e moderni vi diranno che questi due luoghi, l'uno dantesco, l'altro tassesco, sono due *figure d'interrogazione:*

Come
dicesti? egli ebbe? non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Inf., canto X, vv. 67-9.

Io vivo, io spiro ancora? e gli odïosi
Rai miro ancor di quest'infausto die?

Ger. Lib., canto XII, st. 75.

Daranno probabilmente la palma a Dante con ragioni più o meno subiettive; ma sulla categoria rettorica non discuteranno nemmeno.

Il De Sanctis invece vi dirà che quella di Dante non è una figura rettorica, e quella del Tasso invece sì. “ Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, nè c'era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante c'è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre più vive, finchè all'ultimo tocca il più alto dell'affetto „.[1] Il che vuol dire che Dante è stato espressivo, e il Tasso no; che Dante ha reso la sua espressione pienamente, e il Tasso non l'ha resa affatto; il che vuol dire che ciò che noi chiamiamo

---

[1] *Op. cit.*, p. 470.

rettorica è brutto, ossia antiestetico, e quel che non è rettorica è bello, estetico; il che vuol dire che la rettorica guasta il giudizio e perciò anche il gusto, e che questo accade perchè il suo fondamento è antifilosofico. Il nome d'*interrogazione* è adoperato qui in cambio dell'*antiestetico*.

Io potrei ora riferire tutte le osservazioni stilistiche fatte dal De Sanctis su singoli suoni, su singoli termini, su singole frasi e costrutti e figure per tutto il corso de' quattro studi danteschi, e per ognuna prendere in fallo la rettorica, senza eccezione. È lavoro che qui risparmio, ma al quale non posso non rimandare i lettori,[1] che non vedranno mai la più chiara prova, anzi riprova non solo dell'inconsistenza scientifica delle categorie rettoriche, ma anche della loro dannosa inutilità a tutti quelli che vi ricorrano e abbian fede in essa.

IV.

Noi sappiam bene di sfondar un uscio aperto protestando contro la rettorica; ma sappiamo bene anche che l'uscio si richiude troppo spesso per le invisibili molle della tradizione ancora robuste ed elastiche. Convien dunque riaprirlo perennemente, finchè le molle non si spezzino; e per spezzarle bisogna conoscerle un po' più davvicino di quel che non siasi fatto fin qui, ricercandole con la lucerna dell'estetica scientifica, alla quale poi, specie per quel che si riferisce all'insegnamento, potremo sostituire serenamente il semplice buon senso.

---

[1] Vedansi specialmente le pp. 443, 465, 466, 470, 483, 485, 486, 488, 489 dell'ediz. cit.

Ora non ne possiamo fare a meno per spazzar le nubi dell'errore e del pregiudizio dall'atmosfera scolastica e degli studi.

Con la teorica dell'elocuzione seguita ne' nostri moderni manuali di letteratura ad accompagnarsi la dottrina e l'esposizione storica de' *generi letterari*, che scientificamente sono egualmente insostenibili. Le famose *regole*, se perdurano con più tenacia nelle particolari monografie teoriche e estetiche, dai libri scolastici per fortuna sono state bandite.

Ma non se ne bandiscono ancora le discorse sull'origine e la classificazione delle lingue che con la teoria della letteratura non hanno proprio nulla che fare, nè la trattazione della prosodia, de' versi e de' metri che la riguarda molto da lontano ed è piuttosto dominio della storia; mentre invece ora a tutto questo vario materiale verrà ad aggiungersi anche alcuno spunto di dottrina estetica del periodo.

Dimodochè, sotto i diversi titoli di *Elementi*, *Principi*, *Rudimenti di letteratura*, o, semplicemente, di *Letteratura*, di *Precetti letterari* o *di rettorica* o *Precettistica*, di *Istituzioni di letteratura* o *d'eloquenza*, *Guida*, *Avviamento all'arte del comporre o del bello scrivere*, nella forma e nella veste del libro scolastico, la ***stilistica*** sarà un miscuglio di *problemi glottologici* e *filologici*, di *categorie*, di *definizioni*, d'*esempi*, d'*esposizioni*, d'*osservazioni*, di *notizie storiche* intorno all'*arte letteraria* e in particolare allo *stile*, di *prosodia* e di *metrica*, di *questioni grammaticali* e *sintattiche*, di *teoriche* e *esposizioni storiche* di *generi letterari* con corredo di *notizie biografiche*, di quant'altro escogiteranno i pandidattici della letteratura, non solo, appunto perchè miscuglio di

elementi eterogenei e di per sè non tutti scientifici, affatto antifilosofico, ma opportunissimo a confondere e annebbiar la mente de' discepoli e a render più difficile l'opera dell'insegnante, che da una parte deve mirare a svolgere le facoltà intellettuali e fantastiche de' giovani e ad esercitarli nella libera concezione ed espressione de' loro fantasmi per la via regia della lettura, del commento e della composizione, dall'altra a guidarli alla conoscenza positiva delle forme storiche della letteratura, del valore della parola nella storia e nell'uso vivo.

Tra la critica e la filologia, tanto nel campo degli studi scientifici, quanto nell'opera dell'educazione letteraria de' giovani, quel miscuglio non deve interporsi: giudicare sulla base de' fatti senza preconcetti teorici, ma con finezza di gusto diligentemente educato, ecco gl'intenti della migliore *stilistica:* così soltanto noi, avendo di mira la contemplazione dell'*espressione*, potremo dare il giusto valore ai *segni formali* di essa, oggetto diretto e concreto della filologia.

E i futuri insegnanti devono specialmente veder chiaro in questi problemi e in queste distinzioni.

Essi devono chiarirsi ben presto e in maniera sicura di questa verità fondamentale, che, quando noi, dopo la contemplazione e con l'esposizione, esercitiamo il giudizio estetico o di apprezzamento o di valutazione d'un'opera letteraria, l'oggetto del nostro giudizio è l'*espressione*, cioè la forma che un dato contenuto, quello determinato dalle impressioni, ha ricevuto nella fantasia dell'artista, non già i segni che l'artista ha adoperato, esteriorizzando la sua creazione, per aiutarci in una maniera più o meno agevole a metterci in relazione con l'espressione, non già i mezzi dell'esteriorizza-

ento di essa. L'*espressione*, se è tale, è indipendente ai segni formali che la rappresentano, perchè è prima di essi, che sono il mezzo del quale s'è valso lo scrittore per tradurre per comodo de' lettori la forma interna in forma esterna. Nè questa si deve credere che sia l'immagine piena e perfetta dell'espressione, non che l'espressione; sì bene un complesso di segni adoperati dall'autore per guidar noi dentro la sua fantasia, davanti alla sua espressione, che è forma vera, l'unica forma delle sue impressioni elaborate, l'ultima figurazione presa da esse dopo finito il lavorio d'elaborazione.

Quando noi, per esempio, affermiamo la classicità della forma d'una data poesia, sintetizziamo un ragionamento che dovrebbe esser condotto esplicitamente così: l'espressione in cui s'è concretata nel cervello dell'artista l'elaborazione del contenuto recatovi dalle impressioni, è stata esteriorizzata dall'autore per mezzo di segni che egli, per lo stato della sua cultura e della sua educazione letteraria, ha tolto dal materiale che gli offrivano quelle opere letterarie concrete che comunemente si chiamano classiche; ma la sua *espressione* non è nè classica nè romantica: è quella che è, è la forma delle sue impressioni, l'unica che poteva determinarsi.

Quando noi diciamo che il Leopardi, — per discendere a dilucidazioni più minute, — ha adoperato un *latinismo, procomberò*, per esprimere "il suo disporsi a cader pugnando per la patria", facciamo un giudizio che riguarda interamente noi, non la sua concezione poetica: vogliam dire che, per condurci a contemplare quella parte della sua idea, il Leopardi ha adoperato una parola coniata sulla radice latina, invece che prenderla dall'uso comune, intendendo dargliene lode, perchè con codesto segno

noi siamo stati condotti alla desiderata contemplazione, mentre, se avesse adoperata un'altra parola, quell'atteggiamento del suo spirito non sarebbe stato espresso.

Ora il parlar di *latinismo* è un di più, che può esser anche dannoso, potendo tal voce esser equivalente di brutto come di bello: quel che c'interessa è sapere il valore della parola *procomberò*, e un tal valore non può che darcelo lo studio filologico, storico, fin dove un tale studio può arrivare; il resto ce lo deve dare l'intuizione nostra dell'intera opera letteraria altrui.

Donde sorge per chiunque intenda professar l'arte della parola, come pure per chi voglia gustarla e giudicarla, la necessità dell'apprendimento di quei mezzi di esteriorizzamento che più facilmente ed efficacemente mettano lo spirito de' lettori in comunicazione con l'*espressione* (intendo sempre quella interna). Il poter usare i convenienti segni farà sì che la visione, il fantasma poetico risplenda più presto e nella sua maggior limpidezza nella mente di coloro che ne conoscono il significato storico, ma che ne intendano anche il valore che vien ad essi, nei singoli casi, da tutta intera la espressione.

S'intende bene che la conoscenza de' mezzi o de' segni esteriori dell'espressione non ha nulla che vedere nè con la facoltà d'esprimere, nè con quella di gustare, che richiedono, oltre il fondamento della natura, una speciale educazione delle facoltà spirituali, fantastiche e mentali; ma che, d'altra parte, senz'essa nè si esteriorizzano bene le espressioni, nè si giunge a poterle gustare.

Con questi criteri è non soltanto possibile lo studio delle forme della letteratura, ma anche necessario tanto per chi fa che per chi giudica l'arte.

V.

Da quanto siam venuti dicendo, e da altro che avremo occasione di dire, discendono, a mio avviso, la materia e il metodo e i limiti dell'insegnamento della stilistica nell'Università recentemente istituito per una più completa educazione letteraria della gioventù.

L'Università, e, particolarmente, la Facoltà filologica e filosofica, com'è ordinata oggi e col complemento della scuola di magistero, istruisce i giovani per l'indagine storica e l'esposizione e valutazione estetica delle opere d'arte che compongono il nostro patrimonio letterario; li prepara per la ricerca, la ricostruzione e la critica de' fatti sociali relativi alle civiltà greco-latina e italiana col sussidio della geografia; li guida alla speculazione filosofica e alla trattazione storica della scienza e allo studio delle discipline pedagogiche; forma in tutti le abilità didattiche, non trascurando d'avviarli indirettamente alla produzione artistica. Orbene, ogni studente, nel terreno puramente scientifico, prima di esser laureato e per esser laureato deve dar prova di maturità almeno con la dimostrazione scritta d'una determinata tesi; dopo la laurea, se vorrà continuare a lavorare intorno ad argomenti degni di studio, dovrà possedere in conveniente misura l'arte dello scrivere: nel terreno didattico, pratico dell'insegnamento, prima della laurea, avrà pure occasioni frequenti, specie nella scuola di magistero, di dar forma letteraria alla trattazione di

problemi didattici,[1] dopo la laurea, avrà per lo meno l'obbligo della correzione de' componimenti de' suoi discepoli, che non potrà mai essere efficace, se egli, oltre i principi d'arte e i criteri di gusto e di giudizio, non avrà appreso e imparato non all'ingrosso l'arte della parola, la facoltà di adoperarla degnamente. Ma, almeno in questi ultimi tempi, le scuole universitarie non par che abbiano inteso ad addestrar i giovani in cotale arte e facoltà per sì diversi fini così necessarie, giudicando sufficiente l'educazione letteraria impartita nelle scuole medie alla gioventù. Cosicchè si dovevano finalmente riconoscere i tristi effetti d'una tale deficienza: quel che i giovani scrivono per presentare al giudizio delle commissioni esaminatrici generalmente è scritto male! Dura e semplice verità. Non solo, ma l'aver trascurata l'educazione letteraria ha prodotto i suoi tristi effetti anche sulla produzione critica contemporanea che non ha tutta e sempre rifulso degli splendori della forma: anzi s'è perfino ostentata un po' di barbarie per dar quasi maggior valore ai risultati delle ricerche storiche. Oggi si va mutando parere intorno a ciò, e ognuno che dia opera alla critica letteraria e storica non si lascia sfuggir l'occasione di mostrare che gli sta a cuore, oltre l'utilità dello studio, il decoro della forma.[2] E le recenti istituzioni delle cattedre di stilistica non crediamo siano del tutto indipendenti dal salutare rifiorire di questo culto della forma.

---

[1] Nelle scuole di magistero, che ancora non servono esclusivamente per formar gl'insegnanti, i giovani oggi leggono anche note e memorie scientifiche, la cui trattazione è scelta da essi stessi o consigliata dagl'insegnanti.

[2] La cui ricerca potrebbe esser egualmente dannosa; perchè il *far dello stile* non è dare a un dato contenuto la forma che gli conviene.

Ma perchè da esse si diffonda efficacemente un
il culto, a noi pare che soprattutto nella compo-
zione debbano essere esercitati i giovani, col lume
i quei principi che abbiamo cercato di esporre qui
opra, del tutto contrari alle teoriche della lette-
atura che hanno regnato fin qui anche senza fon-
lamento scientifico.

Se non che noi crediamo che l'esercizio della composizione non basti: occorre integrarlo con la lettura e il commento delle opere letterarie, e renderlo libero dai tradizionali preconcetti rettorici mediante la critica negativa delle categorie rettoriche.

Così, mentre l'insegnamento della stilistica continuerebbe, con nuove applicazioni e più minute e profonde analisi, l'istituzione letteraria della scuola media, verrebbe a connettersi per un lato con quello dell'estetica, per un altro, con quello della storia letteraria, *appendice* o *complemento* di essi.[1]

Dell'estetica la stilistica svolge la critica inte-

---

[1] Ecco lo *schema di un programma di stilistica italiana*, che, in ordine a questa mia concezione della stilistica, si potrebbe svolgere in un *corso universitario:*

Prima ora settimanale.

Cenni storici sulla metafora — Critica di tale categoria ed esame de' manuali scolastici più autorevoli che ne dettero e ne danno la trattazione — Le metafore nella critica di F. De Sanctis — Esempi di metafore attinti all'opera dantesca e all'*Adone* del Marino — Le metafore nella scuola, nell'opera del commento e nella correzione de' componimenti — Letture.

Seconda ora.

Storia delle tre differenti edizioni dell'*Orlando Furioso* — L'educazione letteraria dell'Ariosto — Il salotto di L. Ariosto e gli amici letterati di lui che lo frequentavano — Il confronto delle varianti — Ragioni storiche, filologiche, estetiche de' mutamenti — Il confronto delle forme letterarie de' consiglieri dell'Ariosto

ramente negativa delle categorie rettoriche; della storia letteraria la trattazione delle forme storiche assunte dalle singole opere letterarie, mediante la lettura e il commento: il resto è dominio proprio, è pratica e norma didattica, che riceve però luce e spiriti e forme dalle altre due parti dell'insegnamento.

Se non perdurassero i tristi effetti della tradizione delle categorie rettoriche, sarebbe completamente inutile che il maestro di composizione se ne occupasse; ma poichè e maestri e scolari ne sono un po' tutti contaminati e non sanno interamente liberarsene quando scrivono e quando interpretano le scritture altrui, e, poichè, d'altra parte, s'è visto che, con lo spirito antico, ricompaiono sotto forme nuove per poi operare danni egualmente funesti al libero esercizio dell'arte dello scrivere e al perfezionamento del gusto, occorre che perennemente si critichi la teorica delle categorie rettoriche con trattazione scientifica cattedratica, ma anche per occasione, tutte le volte che ne capiti il destro, sia nell'opera del commento che in quella della correzione.

Ammesso, dunque, che si concedano tre ore settimanali all'insegnamento della stilistica, intenderei che un'ora fosse data alla critica negativa della

---

nell'opera della correzione — Compilazione di note all'edizione delle varianti — Giudizio estetico — Letture.

Terza ora.

Parte teorica da svolgersi nell'opera pratica della correzione de' componimenti: Principi d'arte — Il comporre inventivo — Il punto di vista dal quale devono collocarsi i giovani scrittori — L'espressione — L'esteriorizzamento — La correzione.

Parte pratica: Discussione di temi — Avviamenti — Revisione — Letture.

vecchia e della nuova rettorica, richiamando l'attenzione de' giovani su pagine opportune di arte che servirono ai retori come campo d'esercitazione, su esempi scelti prudentemente per dimostrare come, abolita ogni rettorica, categorie, definizioni, regole, l'espressione possa esser meglio còlta con l'aiuto de' suoi segni esteriori.

Codesta trattazione, è inutile dirlo, deve aver per base, nella mente dell'insegnante e come presupposto, una stabile dottrina estetica, ed esser sempre da lui considerata come parte esclusiva dell'estetica quasi affidatagli dall'insegnante di questa materia, cui è riserbato un campo d'indagini e di discussione molto più vasto e meno affine a quello degli studi strettamente letterari.

Inoltre nello svolgimento di una tal parte del programma di stilistica, l'insegnante non deve tener tanto di mira gl'interessi della scienza, quanto il fine del suo insegnamento, sì da non farsi sfuggire alcun'occasione d'osservare ciò che possa aprir la mente degli alunni, aiutarli a raggiungere una certa attitudine e tendenza a esprimere fantasticamente il contenuto delle loro impressioni, benchè teoricamente si sappia che tra estetica e produzione artistica non interceda relazione di sorta.

Se la pratica e le necessità della scuola dimostrino eccessiva un'ora settimanale consacrata alla critica delle teoriche pur accompagnata da abbondanti esemplificazioni, si potrà, dopo esaurito il programma, nel secondo o nel terzo trimestre occupar quell'ora con l'opera del commento o della composizione.

Ma l'estensione dipenderà anche dal metodo di trattazione, che può esser molto sintetico o molto analitico, riferirsi a tutta la materia della rettorica

e a una sola parte di essa. La vera misura la darà, come accade per ogni altra disciplina, l'esperienza didattica.

VI.

Una seconda ora dovrebbe esser dedicata alla lettura e all'osservazione stilistica di particolari opere letterarie di dominio storico.

" Non si deplorerà mai abbastanza ", dicevo recencemente — mi si permetta l'autocitazione — " che nelle nostre facoltà letterarie, dove esistono duplici cattedre di latino, di greco e anche di filosofia, accanto a quella di storia della nostra letteratura non vi sia anche quella di letteratura italiana, donde siano esposti, come già un tempo e come già il Perticari deplorava che non si facesse più, i nostri classici autori ".[1]

Ora, questa mancanza verrebbe a essere in alcun modo compensata da questa seconda parte dell'insegnamento della stilistica. Non foss'altro, la semplice lettura d'una opera o d'una parte di opera letteraria che si facesse dalla cattedra, già sarebbe tanto di guadagnato.

Per la composizione poi, l'esercizio della lettura è il cardine principale. Una buona lettura dischiude gl'intelletti alla luce del vero meglio di qualsiasi trattazione teorica; è il mezzo con cui per la prima volta il nostro spirito entra in relazione con l'opera letteraria ed è un momento della più grande importanza e tale che richiederebbe una discussione molto minuta e profonda. Io qui mi rimetto a

---

[1] *L'insegnamento dell'italiano nelle scuole secondarie - Esposizione teorico-pratica con esempi;* (Collez. Manuali Hoepli) 1903 p. 14.

ıanto è stato già detto intorno a quest'argomento al Cian[1] dell'Università di Pisa e da me nel *manuale* citato.

Fatta la lettura d'un dato brano ben determinato di un'opera d'arte, l'insegnante deve riprodurlo agli alunni, con esposizione propria o anche col sussidio delle esposizione altrui, sì che entrino nella visione che splendeva dinanzi alla mente dell'artista. È questa senza alcun dubbio l'opera più difficile di tutto l'insegnamento, richiedendo molto acume e molto gusto. Fatto ciò e mentre si fa ciò, si mostrano le rispondenze tra i tratti caratteristici della visione e i segni di cui s'è servito l'artista per riprodurli: ecco l'unica indagine stilistica che si possa ragionevolmente fare e che possa essere veramente feconda.

Gioverà naturalmente mostrare ai giovani in qual modo l'artista sia venuto in possesso di quei segni: così l'osservazione si estende ad altre opere letterarie, ad altri periodi storici, dando luogo alla comparazione delle forme e alle vicende del gusto; così si vengono richiamando le necessarie notizie riguardanti la vita dell'autore, e anche le sue, se ne aveva, teoriche estetiche, che possano aiutarci a meglio e più sicuramente vedere nell'opera sua.

Opportunissimo oggetto di queste indagini sti-

---

[1] *Per la lettura,* Prolusione letta il 17 dicembre 1900 nella R. Università di Pisa, pubbl. in *La Rassegna Nazionale,* XXIII, 119. Noi ci allontaniamo dal Cian per quel che riguarda non la *lettura* ma i *lettori.* Egli proporrebbe per lettori assistenti alla cattedra di storia della letteratura i neo-dottori; a me pare che i lettori siano da scegliere tra i migliori degl'insegnanti secondari. Ma è certissimo che, dove si hanno cattedre di stilistica, il professore di tale materia è il naturale e anche il miglior lettore.

listiche possono essere le varianti di un'opera d'arte di molto valore.

La natura dell'opera della *correzione* secondo me è grave problema più d'estetica che di filologia, non ancora adeguatamente discusso e tale che meriterebbe un ampio studio: nel nostro insegnamento però la questione teorica può esser lasciata da parte: non altrettanto l'indagine storica. Dell'*Orlando Furioso*, pubblicato la prima volta nel 16, abbiamo due altre differenti redazioni, quella del 21 e quella del 32. Quali ragioni mossero l'Ariosto a correggere il suo poema? Con quali criteri lo corresse? Di quali aiuti si giovò? Rispondono le correzioni a un miglioramento, come si sa che vi corrispondono quelle manzoniane? Ecco l'indagine stilistica: ecco l'analisi comparativa delle varianti, minuta, storica ed estetica nello stesso tempo.[1]

Quali i frutti di un siffatto studio?

Anzitutto la scuola potrebbe fornire (in questo caso, e altro in altri casi) agli studiosi e alle scuole medie quell'edizione critica comparata dell'*Orlando Furioso* che da tempo giustamente si desidera, ricca, s'intende, d'una *Introduzione storico-critica* e di note filologiche ed estetiche.

I giovani, inoltre, verrebbero in maniera diretta alla conoscenza analitica di forme letterarie di un secolo maraviglioso e acquisterebbero con certa scienza principi e criteri d'arte, che, affinando il loro gusto, li metterebbero in grado di bene esprimere il loro pensiero, principale scopo dell'insegnamento universitario della stilistica.

---

[1] Buona materia di tali studi ci offrirebbero le varianti di altre importanti opere, quali i *Trionfi* del Petrarca e le *Satire* dello stesso Ariosto, per non varcare il Cinquecento pieno.

VII.

L'ultima ora delle tre sarà dedicata alla composizione, principi e esercizio.

Qui è la maggior difficoltà di tutto l'insegnamento universitario della stilistica.

Intorno all'esercizio del comporre noi abbiamo, recentemente, nel volume citato, detto il nostro avviso, e non possiamo naturalmente non richiamarci a quella nostra esposizione; ma qui ci occorre chiarire tre punti fondamentali, che ivi non hanno avuto sufficiente sviluppo, mentre invece bastano essi soli a porre le basi di tutt'un edificio d'insegnamento.

Il primo d'essi è questo: l'esercizio dello scrivere deve assumere carattere di vera e propria *composizione.*[1]

Che è *comporre?* È elaborare artisticamente un dato contenuto fino a dargli la sua forma, la sua *espressione.* Quest'ultima funzione della *fantasia* (badisi, non dell'*intelletto*) richiede sopratutto che i giovani siano collocati da un punto di vista ben chiaro e preciso.

L'alunno, che è chiamato a " svolgere un tema " (questo è il gergo scolastico) datogli dall'insegnante o scelto liberamente (la scuola deve permetterlo), assunta la coscienza di quel che si voglia da lui o che lui voglia e possa dare, deve disporsi a scri-

---

[1] Parlando di *composizione*, di *comporre*, intendo parlare de vera e propria *creazione inventiva, fantastica*, non di *trattazioni* né di *svolgimento* di *temi* o *quesiti* o *problemi;* intendo parlare di *attività estetica*, non *logica.*

vere non con altro scopo che quello di *intuire* il reale, *esprimerlo, significarlo.*

Se egli invece si mette a scrivere con la credenza di dovere *sviscerare* un tema raziocinando, invocando testimonianze e allegando citazioni, dando in ismanie rettoriche, tentando anche l'analisi psicologica e applicando il metodo cosidetto positivo alla dimostrazione della tesi, allora è inutile e infeconda, se non anche dannosa, qualsiasi più alta scuola.

Purtroppo la maggior parte de' nostri alunni secondari (e gli universitari è lecito supporre che seguiterebbero a fare altrettanto senza la radicale riforma del metodo d'insegnamento) credono, perchè gl'insegnanti [1] anche valenti, a ragion veduta o impensatamente, glielo fan credere, avuto un tema d'arte, di doverlo *trattare* come se fosse una tesi scientifica: ecco il punto di vista sbagliato: chi, dovendo *far l'arte,* scrive per *trattare logicamente* e non per *esprimere artisticamente,* non può mai far opera di *composizione,* e perciò opera d'arte.

Noi invece questo vogliamo che si tenti costantemente, direi quasi con ostinazione, anche se, ribadiamolo bene, non si debba pretendere di creare gli artisti, ma s'abbiano soltanto da abituare i giovani a significar bene, italianamente il loro pensiero: meta ben grande, anche questa, ma alla quale spesso non si sanno designare che metodi e mezzi cervellotici o sofisticamente inventati.

E quest'abitudine d'esprimersi italianamente, efficacemente intorno ad altri oggetti che non siano

---

[1] Anche il Ministero della P. I., mandando certi temi di contenuto scientifico per gli esami di licenza, non solo non fa che ribadire le viete teoriche, ma costringe gl'insegnanti a volgersi verso un insegnamento sbagliato.

ella fantasia, non si potrà mai contrarre se non 'è presa di mira, prima, con perenne certame la reazione, la rappresentazione artistica. Mentre nvece, essendosi esercitato per tempo, per lungo tempo e con criteri sani nell'elaborazione artistica di temi di pura fantasia, il giovine degli ultimi anni di studi universitari cui comincia sommamente a premere la verità scientifica e a incombere l'obbligo di esporre i resultati della ricerca di essa, non depositerà in iscritto in un modo qualsiasi il suo pensiero storico, critico, scientifico ecc., quasi fosse un *notaio del sapere,* ma lo saprà atteggiare artisticamente, cioè intuire nella sua psicologica verità: *quod est in votis!* [1]

Ora, il giovine dev'esser sempre e direttamente condotto all'intuizione del *reale.*

Che è il *reale?* Il reale è un fantasma con determinati contorni, con schietti rilievi e chiari aspetti, con significazioni limpide che l'artista riesce a far sorgere nella sua mente per via d'impressioni e per potenza di fantasia. La fine di quest'opera di elaborazione dell'impressione è segnata dall'*espressione:* intuire è esprimere. Prima dell'intuizione non esisteva nulla nella mente dell'artista, nulla, s'intende, del reale concepito poi: determinatasi l'impressione, fatta l'elaborazione, esiste qualcosa, è sorto qualcosa che è il *reale:* questa *realtà* è l'*espressione,* la *forma.*

Voglio indugiarmi con un esempio a dimostrare la solidità e la fecondità didattica di questa dottrina.

Abbiano i giovani studenti da scrivere sopra

---

[1] È superfluo additare a questo proposito l'esempio mirabile della prosa galileiana.

quest'argomento: *Il racconto di un naufrago.* Per questo contenuto, nella loro mente, prima della dettatura del tema, non c'è nulla: buio pesto, anzi vuoto perfetto. Avuto il tema, si determinano per le vie della memoria, per una specie di flusso e riflusso di vecchie intuizioni, le impressioni: la fantasia se ne impossessa, le elabora e le trasforma in una figura viva e reale, che parla e sente in mezzo ad altre figure vive e reali in un dato luogo destando le tali impressioni. Questo fantasma deve sorgere tra la dettatura o la scelta o il primo presentarsi del tema alla mente e l'atto dello scrivere: se il fantasma è sorto, lo scrivere non sarà soltanto un diletto (il diletto nasce dal deporre che il cervello fa un peso molesto), ma per poco che si sappiano adoperare i segni d'esteriorizzamento della espressione, darà per risultato tanto da permettere al maestro, ai compagni, ai lettori in genere di entrare nella contemplazione di quello stesso fantasma. Se questo non sorge, è inutile ogni erculeo sforzo da parte del giovine: egli produrrà sempre un aborto, anche se, padronissimo, per diligenti studi, de' segni espressivi, adoperi le più classiche frasi, e faccia i periodi più armoniosi, e copi i più bei modelli di naufragi.

E si veda come in questo modo sia facile anche chiarire ai giovani — certi chiarimenti di assoluta necessità possono emanare da ogni occasione — le relazioni che intercedono tra artista, critico e lettori, che, quando si trovano dinanzi a un fantasma poetico sono la medesima cosa: l'artista l'ha creato e lo contempla, il critico, arrivato da sè su i semplici segni esteriori a contemplarlo, conduce come per mano i lettori a contemplarlo anch'essi: e artista, critico e lettori vedranno tutti la

stessa cosa, ossia riprodurranno in sè la stessa espressione.

Non è qui il luogo di dimostrare di quant'utilità sia gravida una dottrina trasmessa didatticamente così: essa trasforma tutto l'insegnamento letterario, rinnovando ogni parte di esso: lettura, commento, esposizione, giudizio, storia, composizione.

Ottenuto il fantasma, bisogna *significarlo:* dico *significarlo,* perchè espresso già s'è; altrimenti non sarebbe una *realità:* significare è esteriorizzare con segni: i segni, nell'arte letteraria, sono le parole.

Qui l'autorità del maestro può esser molto utile: le sue tendenze artistiche, le vittorie da lui conseguite nel terreno degli studi, la sua cultura, il suo gusto possono creare un'atmosfera artistica atta a svolgere i semi d'arte nascosti nelle giovanili fantasie. Ma il metodo e i sani principi devono prevalere sull'efficacia della personalità artistica del maestro, che, utile ad alcuni, a uno, potrebbe essere nociva, lasciata completamente senza freno, ad altri, a molti.

Soprattutto per quel che è forma esterna, è necessario mostrare ai giovani la verità di questi due principi: 1° l'uso de' segni dipenderà dalla forza dell'espressione estetica e dell'educazione letteraria ricevuta; 2° quanto più i segni d'esteriorizzamento sono noti e usati, tanto più facile sarà ai lettori entrare nella contemplazione dell'opera d'arte con essi esteriorizzata. Su questa verità poggia la parte solida della famosa dottrina manzoniana sulla lingua.

Certo: di due *espressioni* d'identico valore, sarà meglio e più generalmente compresa quella che è stata significata con mezzi più noti, e per essere

stati adoperati da altri scrittori e per essere ancora d'uso comune; ma lucidità e efficacia alla parola saranno sempre date dall'espressione estetica. Ogni parola, ogni frase, nuova o vecchia, anche quando sia inusitata all'orecchio de' più, può assumere tutta la voluta efficacia e aver la virtù di far balenar alla mente de' lettori l'intuizione poetica. Tale, per esempio, il *divino de' pian silenzio verde* del nostro maggior poeta vivente, che nè l'uso nè la logica giustificano.

Donde scaturisce la necessità che i giovani, i quali vogliano esser messi in grado, anche se non abbiano da assumere la missione dell'arte, di dar conveniente forma letteraria ai prodotti del proprio studio, esercitandosi, pazientemente ma non senza slancio, con cura ostinata ma non senza tentar il successo dell'ispirazione improvvisa, nella grande arte dell'*esprimere,* cioè di creare, da una parte attendano all'opera di lettura e di commento designata alla seconda ora, dall'altra si astengano dalle rettoricherie contro le quali si griderà con voce ferma e chiara nella prima. Ecco un insegnamento che è un organismo.

La *correzione,* ultimo momento dell'opera totale dell'insegnante, deve avere una sola finalità, quella di dimostrar praticamente la verità della dottrina principale fin qui esposta; pel resto mi par pressochè inutile: le cure più efficaci sono sempre le preventive.

Mi spiego in poche parole.

O l'alunno ha espresso o non ha espresso: se non ha espresso, il correggere che cosa varrebbe, se non dovesse essere una nuova intera espressione? E allora non è più correzione.

Se ha espresso, l'opera della correzione non è

richiesta, se non ne' casi di singole e particolari mal riuscite espressioni di una o più parti d'una espressione totale; in questi casi occorre, per correggér bene, riesprimere le parti non espresse, fare cioè sempre un nuovo lavoro di espressione.

La correzione può riguardare la forma esterna solo nel caso che si vogliano adattar meglio i segni dell'esteriorizzamento alla capacità intuitiva d'un dato pubblico di lettori, col pericolo però di sciupar la espressione, guastandola in un'altra. Mi spiego. L'allievo B. ha espresso il suo contenuto bene, e l'ha significato con gli elementi formali della letteratura cinquecentesca di cui egli ha la massima conoscenza e che son divenuti essenza della sua cultura e della sua educazione letteraria: la sua forma esterna di fronte all'espressione non avrebbe più bisogno d'altro; ma i tali e tali lettori que' segni non gl'intendono più: egli, se vuol esser compreso, occorrerebbe che facesse opera di traduzione. Ma noi già sappiamo che scientificamente le traduzioni sono impossibili. Questo conferma sempre più da una parte l'indipendenza estetica della creazione, dall'altra la necessità dell'educazione letteraria, ossia dello studio delle forme storiche delle singole creazioni e delle forme vive, per chi abbia espressioni da significare.

Una scuola così intesa non può esser che di utilità immensa, tanto più utile ai giovani frequentanti il corso di lettere, quanto più modestamente governata e tenuta lontana dalle velleità scientifiche che, se tentano gl'insegnanti secondari, maggiormenteatt irano chi sieda sopra una cattedra universitaria.

E sarebbe anche la più diretta scuola di preparazione per meglio comprendere l'insegnamento

della storia della letteratura e l'apprendimento de' criteri critici e i canoni della scienza estetica, è anche il più sicuro complemento della scuola di magistero.

Onde possiamo concludere che la cattedra di stilistica qui descritta non solo poggia su basi solide, ma potrà presto e bene orientarsi per la materia, per il metodo e per il fine, se tutti ci daremo a discutere su i problemi che io ho agitato e brevemente cercato di risolvere, più brevemente forse di quanto mi sarebbe piaciuto.

VIII.

Quanto è stato sin qui detto (mi sia permesso, ristampandolo dopo due anni, *seguitarvi alcuna giunta*), ottenne l'assenso quasi pieno di tutti gli insegnanti universitari di stilistica — tranne di quelli che per ragioni di salute o d'altro non poterono occuparsene — e non di questi soltanto. Nè nominerò alcuni, per coglier l'occasione di riferirne qualche osservazione speciale, che gioverà conoscere a chi vorrà partecipare alla discussione d'un problema ancora insoluto.

Alfonso Bertoldi, che nel campo di questi studi ha dato lavori concreti impeccabili, dopo detto d'aver meditato “il *serioso* (come direbbe il Vico) e coraggioso opuscolo iconoclasta, ove il ragionamento è così solido e serrato e la forma così linda e schietta„, dichiarava di pensare che “professori di stilistica o no, i lettori debbano essere i più provetti insegnanti, perchè il leggere è arte tanto difficile, che molto pochi ne sanno„. Il Donati del Politecnico di Zurigo trovava “la bella me-

moria piena di vita, di brio, di caldo entusiasmo „, ma osservava: “ La lotta che lei combatte non sarà nè facile nè breve: contro pregiudizi inveterati ci vuole animo forte. Ma mi pare che a lei il coraggio non manchi. La sua e nostra bandiera porta un motto che non è popolare e pochi son coloro che vedono e comprendono il *fondo*, l'*anima* del suo ideale. I più sono troppo fiacchi per poterlo *perscrutare* „. Mario Pilo, pur non nascondendo “l'impressione timorosa e perplessa che il lavoro gli aveva lasciato, timorosa e perplessa, non sul merito e sul valore dell'opera, ma sull'oggetto di essa, tanto più anzi, quanto meglio *era stata messa* nella sua vera luce, e sotto i suoi diversi e successivi punti di vista „, diceva: “ Sono d'accordo con lei in varie cose essenziali, e specialmente nell'ammirazione del metodo geniale del De Sanctis e nell'antipatia pel “ sergentismo „ tedesco applicato all'arte; ma credo che la stilistica acquisterebbe una portata più alta e più giusta, se non s'applicasse alla sola letteratura, ma cercasse le leggi generali dello stile in tutte le arti ad un tempo: ci sarebbe da fare un corso stupendo, per questa via! „. Il Lesca “ godeva di trovarsi molto d'accordo „ con me, com'era d'accordo praticamente da qualche anno nello svolgimento del suo programma. “ Qua „, soggiungeva, “ in questo o quel corso, io ho fatto prendere un testo di retorica, per criticarlo; ho mirato per gli scritti a svolgere le facoltà creative naturali, raccomandando la sincerità sempre sempre su tutto; ho letto ora questo ora quell'autore col fine, cui ella accenna; e, per preparare il corredo d'un abbondante vocabolario, ho perfino raccomandato la personale compilazione e lo studio di vocaboli non prima conosciuti. Le cattedre di

stilistica hanno ragione d'essere per i motivi che lei conosce, come anche per un altro che io dirò francamente presto, dacchè le cattedre di letteratura nelle Università si son mutate in insegnamento di pura storia della letteratura „. Il Bacci mi scriveva: “Son quasi sempre d'accordo con Lei nella parte didattica o pratica. Non mi sento del tutto convinto ancora delle applicazioni o derivazioni che al concetto scientifico della *stilistica* Ella fa delle dottrine (e meritano veramente questo nobile appellativo, tanto sono meditate e severe) del Croce. In *alcune* cose (e avrò forse occasione di spiegar meglio il mio pensiero) non credo che si debbano abbandonare i vecchi sistemi. Ma forse m'inganno. Certo le sue osservazioni teoriche sono molto rilevanti, e degne di essere ben riandate „. Il Flamini, cui parve “ben pensata„ la mia memoria, seguita a impartire l'insegnamento della stilistica con vero fervore a una numerosa scolaresca. Al Cian parve “ricca di giuste e acute osservazioni, la cui opportunità è indiscutibile e che spera gioveranno alla buona causa della buona stilistica „; avvertiva che la sua proposta circa i *lettori* era “suggerita soprattutto da un criterio d'opportunità finanziaria e pratica. Certo che sarebbero preferibili i provetti insegnanti secondari „. Il Colagrosso osservava che “i diritti della stilistica sono ben sostenuti. Specialmente nella parte della Memoria in cui si traccia l'insegnamento universitario della stilistica, sono d'accordo con lei, che fa tante buone osservazioni „. Il Salvadori si compiaceva che anch'io credessi che la stilistica dovesse essere “non uno studio scientifico, come storia dello stile, ma una disciplina artistica e pratica per gl' insegnanti. Certo, trattandosi d'un'arte, per quanto la scuola

non possa mai dare nè l'ispirazione nè la facoltà di concepire, è bene che gl'insegnanti di lettere v'acquistin coscienza delle norme e del linguaggio d'essa „.[1] Il Capuana finalmente mi scriveva: “Le sono gratissimo del regalo della sua dotta e interessante memoria intorno alla stilistica, e mi duole di non poter ricambiarla con una copia della mia Prolusione letta l'anno scorso nell'Università di Catania. Da essa ella avrebbe visto che le sue idee coincidono perfettamente con le mie, cosa che mi ha fatto molto piacere. Sono d'accordo con lei anche per l'insegnamento pratico, ed è mio proposito attuarlo precisamente come indica lei, quantunque nella mia Prolusione non ne abbia fatto cenno „.

Ma la discussione è mancata, benchè la destasse pubblicamente Benedetto Croce.

Il quale, pigliando appunto le mosse dal mio opuscolo, “degno di esser letto per la conoscenza che vi si mostra della materia e per le ottime osservazioni, didattiche e letterarie, che vi sono sparse „, per un articolo di *Varietà* sulle *Cattedre di stilistica* riprodotto da la sua *Critica* nel *Pungolo* del 30-31 marzo 1903, riconosceva che “il programma *da me* difeso è accortamente ponderato ed è il più razionale di quanti *ha* sentito esporne a proposito di queste cattedre „, ma moveva forti obiezioni, sotto il punto di vista didattico, alla loro legittimità, concludendo: “Desta, in ogni modo, meraviglia che una riforma così importante, quale è quella implicata dall'istituzione delle cattedre anzidette, sia stata fatta alla chetichella, senza la

[1] Una prolusione del Salvadori vide la luce nelle *Cronache della civiltà elleno-latina* nel 1903.

larga e viva discussione che avrebbe dovuto precederla. L'opuscolo del Trabalza è il primo, a mia notizia, che affronti di proposito il grave argomento e porga insieme raccolti gli elementi necessarî per discuterlo „.

Al Croce rispose, come per fatto personale, il Colagrosso nello stesso periodico (3-4 aprile 1903), sostenendo l'opportunità dell' insegnamento della stilistica anche come rimedio all'impreparazione degli studenti, ma soprattutto spiegando come dette cattedre siano legittimamente sorte per isvolgere quella parte della letteratura, che " si restringe allo studio della forma, del periodo, della frase „, parte indipendente quanto importante (" la forma non è cosa da prendere a gabbo „), che lo storico della letteratura, quale è divenuto oggi l'insegnante di letteratura, trascura o non crede di dover curare. E rimandava alla sua Memoria *Sulla Stilistica* già in parte letta all'Accademia napoletana di Archeologia Lettere e Belle Arti, che uscì infatti nello stesso anno,[1] e dove sbozzava una specie di storia della stilistica concepita su per giù come la vecchia arte del dire.

Ribatteva subito il Croce (*Pungolo*, 8-9 aprile), che era innegabile "la scarsa ponderazione con la quale si è proceduto in questa materia „; che "la stilistica quando è arte del parlare e dello scrivere è la rettorica, *pendant* della vecchia scolastica: quando è scienza, è estetica (o psicologia, come ad alcuni piacerà meglio di chiamarla), ed appartiene all' insegnamento filosofico „; che, per quanto le necessità didattiche impongano di specializzar le cattedre, "questo specializzamento non deve esser fon-

---

[1] Stab. tip. della R. Università. pp. 52, in-16.

dato su un concetto erroneo ed aiutare indirizzi pericolosi „.

Il dibattito pareva bene avviato a fecondare una seria e esauriente discussione; ma, dopo l'articolo con cui Felice Ragusa nel *Sud* di Napoli (12 aprile 1903) riassumeva la polemica Croce-Colagrosso, rincalzando gli argomenti del Croce con esempi ipotetici e di fatto assai opportuni, specie quello del corso dantesco del Torraca, il *vento, come fa, si tacque.* Nè bastò a ridestarlo la Prelezione al corso di Stilistica fatto l'anno scorso dal Colagrosso pubblicata nell'estate del 1904,[1] dove l'egregio professore dell'Università napoletana torna a sostenere l'indipendenza della stilistica additando molti e vari argomenti di studio per gruppi e corsi di lezioni universitarie.

Recentissimamente sono comparsi in alcuni giornali politici di Roma, Firenze e Milano articoli e *entrefilets* intesi opportunamente a chiedere al Ministro della P. I. l'apertura d'un concorso per le cattedre di stilistica, che giovi soprattutto a risolvere il problema, nel senso che o si abolisca o si renda stabile in ogni Università tale insegnamento. Ma anche codeste saranno purtroppo voci di chiamanti nel deserto!

Questa che io qui risospingo debole e modesta, si rivolge *a' pochi a cui 'l ben piace*, per invitarli a dire la loro parola, affinchè le voci s'ingrossino e possano finalmente sturar gli orecchi de' peggiori sordi, che son quelli che non vogliono sentire.

Per conto mio, quanto alla concezione della stilistica è superfluo dichiari che rimango fermo a quella negativa del Croce e a quanto in concordia

---

[1] Stab. tip. della R. Università, pp. 40, in-8.

con essa ho detto più sopra; sotto il rispetto didattico non posso non accettare le inconfutabili obiezioni del Croce stesso per quanto concerne il danno che può derivare dall'istituzione di cattedre fondate su un concetto erroneo e fatte apposta a favorire un pericoloso indirizzo.

Se i giovani non sanno, si rimandino al Liceo; se i professori deviano, si rimettano in careggiata. Il momento è maturo per far l'uno e l'altro.

Ma io sostengo — ed è per questo specialmente che ho ripreso la parola — che, specialmente quando i primi vengano all'Università padroni della grammatica e i secondi vadano sull'unica via regia della critica moderna, quando cioè siano venute meno proprio le ragioni che ispirarono l'istituzione delle relative cattedre, l'insegnamento della stilistica — cambiando nome — possa rendere alla cultura e alla preparazione de' futuri insegnanti ottimi servizi, se inteso appunto come appendice o complemento di quello di storia letteraria, senza rinunziare — ma potrebbe anche rinunziarci — a svolgere quella parte dell'estetica che mira a corrodere la rettorica vecchia e nuova, e a essere insieme lume e palestra alle esercitazioni letterarie de' giovani, pe' quali fini nessuno potrà mai affermare che sia sciupato o superfluo.

Da qualcuno, come s'è visto, si lamenta che l'insegnamento universitario della letteratura italiana si proponga per unico e esclusivo suo oggetto la pura storia. Ma in sede letteraria che cos'altro in fondo si può fare sulla letteratura e sulle opere letterarie, se non la storia? La storia comprende e assomma tutte le operazioni critiche che si possono condurre con fine letterario intorno alle opere letterarie, anzi è essa stessa tutte quelle opera-

zioni. Le tre fondamentali e principali in cui si riduceva la critica letteraria in genere, cioè *storia, esposizione, valutazione,* sono in sostanza riducibili, anzi si devono ridurre all' unica di storia: perchè far la storia compiutamente di un'opera non può significar altro che narrarla in tutte le sue fasi, dal suo lontano germogliare alla sua piena espressione, e quindi esporla anche e valutarla: ed è anche, s'intende, anzi dev'essere, se e quando occorre, storia comparata. Se gli storici della letteratura sulle cattedre si fermano all'esposizione e alla valutazione, paghi soltanto d'aver seguito le vicende originarie e medie dell'opera letteraria, non fanno lavoro di esclusione, ma fanno un lavoro incompiuto: rinunziano all'ultimo capitolo della loro storia, al capitolo delle vicende ulteriori e ultime di quell'opera, cioè del tramutarsi del contenuto in forma. Che se svolgessero anche questo capitolo, esaurirebbero tutto il loro compito, senza lasciar neppur una briciola a quant'altri volessero assidersi al convito della letteratura.

Se non che, a narrare compiutamente una tale storia, per esempio, dell'opera del Boccaccio, io dubito molto che basti, non dico la forza, ma il tempo al professore di letteratura; dubito molto che egli possa giungere a trattar quell'ultimo capitolo; e, posto che arrivi a trattarlo, ciò non potrà fare se non di gran corsa, a rapidi cenni, e sinteticamente, in maniera, cioè, certo sufficiente alla completezza della sua narrazione, ma forse insufficiente o scarsa ai bisogni della scolaresca universitaria. Il capitolo della storia letteraria del Gaspary su Giovanni Boccaccio si legge in poche ore e non senza avere assunta in fine chiara coscienza dell'arte del sommo trecentista; ma quel capitolo per

un corso universitario può esser tutt'al più uno schema. L'insegnamento universitario deve apprendere ai giovani soprattutto il metodo della ricerca: non può pertanto procedere che lentamente, per via d'analisi, discutendo fonti, vagliando materiali, illustrando documenti, comparando fatti. Giunto, se pur ci giunge, a quell'ultimo capitolo riguardante l'espressione, la forma dell'opera d'arte, come potrebbe l'insegnante distendersi a ricrearla, esporla convenientemente sì che l'immagine d'essa trapassi nella mente de' giovani e vi si stampi in modo incancellabile? Riuscirà a fargliela brillare quell'immagine dinanzi alla fantasia anche illustrando uno solo degl'innumerevoli aspetti che il mirabile prisma presenta nelle sue innumerevoli faccette; ma le tracce di quell'immagine non saranno per avventura *debili sì che perla in bianca fronte non vien men tosto alle nostre pupille?* Qui secondo me dovrebbe invocarsi l'opera dell'insegnante di stilistica, al quale sarebbe appunto assegnato il compito di mostrare quante più faccette è possibile di quel prisma maraviglioso: scindere cioè quella sintesi in analisi; in altre parole mostrare in particolari aspetti i segni e i caratteri di quell'immagine totale che dalla narrazione storica sarà stata fatta balzare alla mente de' giovani. Mentre cioè il professore di storia letteraria presenterà d'un tratto e per breve tempo ma tutt'intera l'immagine del *Decameron*, quello di stilistica ne mostrerà i riflessi e le situazioni varie che essa assume in ciascuna delle novelle che compongono quella mirabile commedia umana, accompagnando o no la sua esposizione con la critica negativa di quell'altr'arte che pretende insegnar quelle creazioni e con utili esercizi letterari. Senza dire che al

rso di letteratura non sempre offresi come ogget-
l'opera riuscita artisticamente: nel qual caso gli
udenti non sarebbero condotti alla contempla-
ione d'immagini, ma solo all'esame di materiali
nestetici.

Non bisogna dimenticare che dalle cattedre si
arla a *studenti* che devono alla lor volta divenire
naestri di letteratura, della miglior letteratura, di
uella in cui è espresso il meglio della vita e del-
'anima nazionale. Codesta letteratura non basta
unque intenderla nel segreto del suo divenire, ma
ccorre comprenderla nelle sue molteplici forme
oncrete, e negl'infiniti aspetti di queste forme,
eguendo uno studio di sintesi e d'analisi quanto
iù intenso ed esteso. Bisogna saperla poi illu-
trare nella sua intima forza, nella sua profonda
ita interiore, quale si mostra ne' suoi segni rap-
resentativi, a giovanetti capaci e desiderosi di sen-
rla. Come acquisterebbero questa squisita e dif-
cilissima attitudine i futuri insegnanti, senza aver
rima sciolte con la guida di maestri provetti in
nolte particolari analisi le pur piene sintesi sto-
iche composte da altri maestri provetti?

Quello di stilistica sarebbe insomma, nella sua
arte sostanziale, un insegnamento *intensivo* e *esten-
ivo* per mera *necessità didattica*.

Per me non può essere altrimenti concepito e
giustificato.

Ma, accettata questa concezione e questa giu-
stificazione in concordia col vero spirito critico
oggi prevalente e colle esigenze didattiche, sarebbe
per lo meno curioso, secondo me, che non si ren-
desse poi stabile in tutte le nostre università, affi-
dandolo par concorso a chi potesse dimostrare di
saperlo meglio intendere e impartire.

Fuori di questa via, io sto per l'abolizione, in omaggio appunto all'unità indiscutibile dell'opera estetica e perciò della critica letteraria, e in opposizione alla perniciosa tendenza così cara all'età nostra di specializzare, come dicono, la scienza.[1]

Sul lavoro della correzione.

A complemento di quanto abbiamo accennato nello scritto precedente intorno alla correzione, riproduciamo qui la breve recensione che facemmo nella *Critica* (II, p. 147 e sgg.) sul libro di

ANTOINE ALBALAT. — *Le travail du Style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains.* — Paris, Colin, 1903 (in-16, pp. 312).

Con questo volume l'A. intende confermare le sue dottrine stilistiche divulgate con fini didattici in due precedenti lavori, contro i quali s'appuntò costantemente la critica vivace di Remy de Gourmont. Dell'interessante discussione anteriore ha fatto cenno il nostro Orazio Bacci in un recente numero della *Nuova Antologia* (1° giugno 1903). Le due opposte tesi sono egualmente facili e non nuove per noi italiani, e ripetono la loro origine

[1] Nel licenziare le bozze, godo d'esser in tempo per segnalare due recenti lavori, l'uno d'indole scolastica, l'altro d'indole storica, ma entrambi riguardanti direttamente la disciplina di cui ci siamo qui occupati: la *Retorica* del dott. EMILIO ZANETTE (parte I, Vittorio, Zoppetti, 1905), primo e, in generale, felice tentativo d'un'*anti-rettorica* nel senso voluto dal De Sanctis quasi sempre in conformità con la nuova dottrina del Croce; e *Il figlio di G. B. Vico e gl' inizi dell' insegnamento di letteratura italiana nell' Università di Napoli* di GIOVANNI GENTILE (Estr. dall'*Arch. st. p. le prov. nap.*), dotta e originale memoria che specialmente c'interessa per la tradizione predesanctisiana dell'insegnamento della rettorica.

quasi dai medesimi equivoci, che ingarbugliarono le nostre controversie sullo stile. L'A. — come appare dal titolo del suo ultimo libro — è un credente nella rettorica; il d. G. vi crede invece tanto poco, da considerare lo stile un *produit physiologique!* Sono due diverse aberrazioni, che derivano, l'una dal concepire lo stile come un puro meccanismo formale costituito di parole e di frasi, regolato da compassi e da pendoli, l'altra dal collocare le nostre facoltà estetiche ne' pori e nelle papille. Ma, naturalmente, verità di buon senso, nelle quali si possa volentieri convenire, non mancano nell'una e nell'altra parte. E la verità fondamentale di buon senso, su cui poggia la sua polemica antididattica e antirettorica il d. G., è che lo scrittore non deve pensare, quando scrive, nè ai suoi maestri nè tampoco al suo stile, perchè lo stile “c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus (e poteva bastare il *voir!*)„. Alla quale, per altro, non è molto lontano dal far buon viso anche l'A.[1] Ma questi è come ossessionato da un'idea fissa: *le travail!* Senza la lima, non c'è via di scampo. Ora, teoreticamente, niente di più falso; praticamente, niente di men vero, se per arte (*forma, stile*), s'intende forza, larghezza, profondità, lucidità di visione e non intarsio o mosaico di parole. Sulla questione teoretica, l'accordo che si va facendo su una recente organica quanto ardita dottrina, ci dispensa dal dir altro, nè qui sarebbe il luogo, parlandosi d'un libro esemplificativo: per il lato pra-

[1] “Loin d'être une contrainte, c'est le labeur qui est naturel. Je voudrais oser dire que le travail n'est pas un effort, mais une preuve de lucidité croissante, un résultat impérieux de seconde *vue*„. P. 11. — Ora la “seconde *vue*„, se è tale, perchè dovrebb'esser chiamata una *correzione* della prima?

tico, vediamo le falle della dimostrazione dell'A.

Egli raffronta ed esamina in dodici capitoli i testi primitivi e le successive varianti[1] di alcuni brani d'una o più opere di alcuni grandi o grandissimi scrittori francesi, da quelli che più conobbero il *limae labor et mora* a quelli che lo conobbero meno o non lo conobbero affatto, senza trascurar l'esempio d'altri che l'usarono *à rebours*, ossia peggiorando l'opera propria.[2] Nonostante il tentativo dell'A. di spiegare la contraddizione di fatto (p. 275 sg.), acuita dall'esempio di Stendhal, che ordinariamente dettava, una tale classificazione, che comprende soli *grandi* scrittori, di per sè dimostra l'errore della tesi tanto ostinatamente difesa dal critico francese. Le pecche di Flaubert commesse *par rigueur d'application* e per non aver saputo tenere " une juste mesure entre le labeur à outrance et la facilité trop tôt satisfaite " (p. 95); le correzioni di Bossuet improvvisate nel discorso improvvisato; le esagerazioni di Pascal; le *ratures* di La Fontaine " sans intérêt pour une bonne démonstration du style " (p. 183), perchè a lui, unico, è riuscito nasconder la sua fatica!; le *corrections perdues* di Boileau, il cui " labeur du style est in-

---

[1] Poichè " la poursuite de l'inédit n'est pas uniquement notre affaire " (p. 141), l'A., tranne che pel ms. *Champion* dei *Mémoires* di Chateaubriand, per i mss. di Flaubert, tra i quali si serve specialmente di *Madame Bovary* e di alcune frasi di *Salammbô*, per una lettera di Henri Heine a Dumas père e per la *Chartreuse de Parme*, si vale delle varianti edite, o così note e alla mano di tutti da essere considerate come edite. Di quelle che per cortesia altrui l'A. ha potuto mettere ora in luce, gli manifestiamo la nostra doverosa gratitudine.

[2] Ingiusto e illogico lo sfratto dato in genere all'articolo di giornale, perchè, " né pour un jour, il meurt le lendemain ", e ai discorsi degli oratori: " Ils enthousiasment. Relisez-les. Quel vide! " (p. 17). Ma s'affretta l'A. a eccettuare Demostene!

fécond„ (p. 194); Hugo, che non corregge più quando l'opera è uscita dal torchio, e Balzac, che corregge solo sulle bozze; il caso di Fénelon, da cui l'A. vuol trarre una *démonstration à rebours*, insegnando le *ratures* del *Télémaque* “non pas comment il faut écrire, mais comment il ne faut pas écrire„ (p. 219); le *frasi fatte* ammesse come *condition de la clarté d'un style,* ma solo per qualche punto d'un dato componimento; le *prétendues corrections, insignifiantes*, apportate da Stendhal alla sua *Chartreuse de Parme;* il “*superbe exemple de facilité limpide*„ offerto da George Sand, e il Gauthier, schiavo inconsolabile del lavoro forzato (p. 289), tutti questi fatti e giudizi che cozzano tra sè violentemente,[1] provano a sufficienza quanto sia arbitrario e inconcludente il ragionamento dell'Albalat, e quanto pedantesco e confuso il suo concetto dello stile. Ma ciò scaturisce ancor più limpidamente dall'esame del miscuglio di quelle che l'A. chiama con nome generico *correzioni: retouches, remaniements, refontes, ratures, variantes, renvois, surcharges, additions, suppressions, changements, tâtonnements* ecc., sono tutte operazioni che illuminano e determinano o a cui corrispondono la *choix des mots et des adjectifs,* la *originalité des idées, relief des images, mécanisme des phrases, science des tournures, harmonie, concision, condensation, propriété,* la *qualité des épithètes,* la *choix des mètaphores,* e chi più n'ha più ne metta. Ognun vede qui il pasticcio e il garbu-

---

[1] Non trattasi soltanto di *méthodes* che *varient,* come pare all'A. (p. 18). Se *le travail* è la condizione *sine qua non* della durevolezza d'un'opera d'arte, ossia del suo raffinarsi e migliorare, come potrà parlarsi di correzioni insignificanti o che peggiorano, o di opere egregie eppur improvvisate e non sottoposte ad alcuna elaborazione ulteriore?

glio. Le *correzioni*, o riguardano la forma interna della concezione fantastica, e allora non sono correzioni nè modificazioni, ma forme nuove, sul valore delle quali, rispetto alle prime, come può illudersi l'autore, così possono errare i critici; o riguardano i segni esteriori della forma interna specialmente in ordine a tradizionali principi di rettorica pedantesca, e allora sono indifferenti al valore della concezione, e possono tutt'al più piacere o dispiacere ai critici formalisti;[1] oppure, infine, adattano la materiale significazione del fantasma poetico a un pubblico diverso di lettori; in un caso o nell'altro, dunque, non assicurano, come vuole l'A., l'eternità ad alcun'opera d'arte, che dipende da ben altro lavoro! L'unicità dell'espressione è troppo alta conquista della critica moderna per poter esser guasta da dimostrazioni simili a quella dell'Albalat.

---

[1] Piacerà, p. es., a costoro la litania delle *qualités artificielles de l'art d'écrire* attribuita al Fénelon: "élégance sans éclat, netteté sans relief, style irréprochable et sans vie, phrases clichés, expressions toutes faites, épithètes prévues et banales, sans pittoresque et sans surprises, triomphe de la périphrase poétique, rhétorique glaciale, froideur descriptive et phraséologie légendarie. . . . les répétitions de mots fourmillent. . . . les auxiliaires *être* et *avoir* pullulent. . . .". Pp. 218-9. E dire che tutto questo ben di Dio Fénelon l'ha moltiplicato col *travail!* — Per Stendhal, *le fond a fait passer la forme:* ma "l'exemple de Stendhal ne doit donc pas nous troubler. Continuons à *rechercher* la qualité des épithètes, le choix des mètaphores, a proprieté, la condensation, l'harmonie. . . ." (p. 275); e lasciamo pure a Stendhal il merito *non stilistico* della *documentation psychologique, l'analyse infinitésimale des motifs d'agir et des raisons de sentir*, onde egli "a exposé les contradictoires et infinis rouages qui constituent un état d'âme", e ha fatto di *Le Rouge et le Noir* "une oeuvre impérissable!". Queste distinzioni potevano passare al tempo de' nostri buoni puristi: ma oggi sono chiacchiere senza sugo, alle quali, per altro, si dà ascolto dall'alto e dal basso!

Ma quanto all'interesse didattico di simili studi-chiamiamoli pure di stile, purchè scevri di pregiudizi e di preconcetti rettorici, noi siamo decisi avversari di Remy de Gourmont e pienamente d'accordo con quel colto e abile insegnante che deve essere l'Albalat. Conoscere, sia pure in minima parte, attraverso i nuovi segni esteriori anche se incerti, gli sforzi compiuti da un grande artista per afferrare la sua visione e fermarla durevolmente, non può essere inutile per alcuno, tanto meno per gl'inesperti giovinetti che s'addestrano nel maneggio dello stile. Arte è visione, espressione: e questa ha bisogno d'impulsi: a volte una espressione è un movimento suscitato in un attimo nella fantasia dalla rivelazione d'un segreto, d'un procedimento pel quale un artista riuscì a cogliere un'immagine. Lo studio, l'osservazione di tali procedimenti condotta alla buona senza pretese scientifiche, come non potrebbe aiutare la mente d'un discepolo a rivelare a sè stessa qualche suo incognito tesoro?

È da augurarsi pertanto che anche tra noi pensi qualcuno a darci in volumetti attraenti, com'è senza dubbio questo dell'A., raccolte ben fatte di correzioni manoscritte di grandi scrittori da sottoporre alla meditazione vergine di chi muove i primi passi nel cammino dell'arte: per alcuni qualcosa in questo senso s'è fatta, ma la mèsse sarebbe abbondantissima e interessante, perchè si può dire che non ci sia grande scrittore italiano, del quale non possediamo, edite o inedite, varianti degne di studio.

PARTE II.

CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA CRITICA

L'arte del *Decameron* secondo la critica *

Composto, come dovevasi da chi identificava la mitologia con la poesia e questa con la teologia, e il volgare, pur accettato per necessità pratiche, se non proprio disprezzato, sottoponeva al latino, composto, dico, senza intendimenti nè eruditi nè letterari, il *Decameron* non parve mai un'opera d'arte all'autor suo, che, difesolo dapprima contro gli attacchi violenti tutt'altro che di critica [1] onde, tra le molte approvazioni, era stato colpito, finì, non veramente col bruciarlo nella meditata distruzione di tutte le sue composizioni italiane,

* Con questo contributo alla storia della critica boccaccesca m'è parso opportuno consertare alcuni cenni della fortuna del Boccaccio, perchè essa ne fosse, non dico integrata, ma come circostanziata. — Il presente lavoro è la *prolusione* al corso libero di lett. it. tenuto quest'anno all'Università di Roma.

[1] Il Crescini ha provato come "le opere di Giovanni Boccaccio non erano lette troppo scrupolosamente e con fine critico „; (*Contributo agli studî sul Boccaccio*, Torino, 1887, pp. 29-30) benchè non gli mancassero "le opposizioni letterarie „ di "qualche pedante „ che "lo rimprocciò e derise per aver prodigato al volgo la *Commedia dantesca* „ (*Op. cit.*, pp. 43-4).

ma certo col lasciarlo abbandonato d'ogni cura paterna e persino con lo sconsigliarne la lettura alle caste famiglie. Nè troppo miglior viso gli fece il Petrarca, che, allegandone all'amico ragioni varie, non esclusane quella della composizione e in prosa e in volgare nè l'altra della precocità dell'origine, confessava di non averne fatta una ponderata lettura, da poi che gli era capitato tra mani, cioè nel 1373, assai tempo, dunque, dopo la frammentaria pubblicazione; egli che degli spauracchi del Ciani aveva pur confortato quello spirito presto indebolito, e che, compunto anche lui de' suoi trascorsi, ostentava sì noncuranza, se non disprezzo, delle sue poesie italiane, ma, da quel migliore e più cosciente critico che era, seguitava fino agli estremi giorni di sua vita a tormentare d'un infaticato lavor di lima le sue *nugellas vulgares*.[1]

Fu però di contrario avviso la contemporaneità che ammirò[2] e ben presto si diede a imitare la mirabile commedia umana: in quel che era imitabile, s'intende, cioè nella gustosa materia, perchè

---

[1] Il Cian ha dimostrato che quella noncuranza era una vera ostentazione. Cfr. il suo inconfutabile studio *Nugellae vulgares? — Questione petrarchesca*, in *La Favilla*, 1904, fasc. petrarch. — Vedi anche qui per altri rispetti, ma segnatamente per gli sforzi onde il P. cercò di trarre le sue poesie ad un'alta significazione, *L'arte del Canzoniere*, ecc., p. 105 e sgg.

[2] Ne accennò le ragioni il Carducci (*Ai parentali di G. B.*, Bologna, 1876, p. 21 e sgg. e anche qui p. 73, n. 1). — Un poemetto inedito, di cui diede notizia il Wesselofsky (*Il paradiso degli Alberti*, vol. I, parte I, Bologna, Romagnoli, 1867), e in cui si descrivono i sollazzi a' quali davano materia "le feste ricorrenti dell'anno, i perdoni ed i pellegrinaggi ai luoghi divoti alla memoria di santi nazionali„ (p. 159), ci racconta che due pellegrini, di ritorno da Prato dov'era stata esposta la cintola della Vergine, "arrivati a Sesto, odono una specie di giocolare in mezzo alla folla raccontare una novella del Boccaccio [quella della Belcolore], e poi mostrare vari giuochi e menar

on più senno de' cinquecentisti, quei buoni no-
ellieri del trecento la forma ben sentivano che
ra impareggiabile. L'ignoto ser Giovanni Fio-
entino, difatti, scrive il *Pecorone* senz'ornamenti;
'incolto Sercambi non sente minimamente la ne-
essità d'una elaborazione artistica della materia
riesce goffo; e, a tacer d'altri e d'altro, indipen-
lente si manifesta quasi in tutto, e nell'invenzio-
ne e nella forma,[1] il più grande degli epìgoni del
Boccaccio, Franco Sacchetti, degno in qualche par-
e, come nella descrizion del costume, di gareg-
giare con lui, sulle cui orme, spintovi dalla im-
nensa popolarità che già le saporite novelle gode-
vano, s'era pur messo.

E furono bene d'un trecentista le vigili e illu-
ninate cure onde alla sconfinata ammirazione del
inquecento potè esser tramandato, quasi nella sua
ntegrità, il testo di quella divulgatissima e però
già, nelle numerose copie, sfiguratissima opera.

Nelle lotte che, già impegnate sul cader del-
'aureo secolo, presto s'inaspriranno tra il latino e
l volgare, il Boccaccio non sarà mai separato nelle
alorose difese[2] dalle altre *due corone* del Trium-

---

vanto delle sue destrezze e arti, di più che sospetta natura,
per attirare alle sue voglie il bel garzone che gli diede nel-
l'occhio „ (pp. 163-4).

> Incominciò: “Come voi tutti quanti
> Innarrar udisti il Boccaccio poeta
> Che per sue gran virtù fe' libri tanti;
>
> Fra' quali una novella vaga e lieta
> M'occorre raccontar, ch'è delle ciento
> Delle qual tutta Italia n'è repleta „ (p. 164).

[1] Ho detto *quasi*, perchè il Bacci crede che atteggiamenti
boccacceschi nella prosa del Sacchetti non manchino. — Cfr.
Saggi letterari, Firenze, 1898, pp. 3-24.

[2] Anche imitato sarà nelle rime delle gare per la corona.
Cfr. Flamini, *La lirica tosc. del R.*, Pisa, Nistri, 1891, passim.

virato:[1] lo magnificherà sugli stessi Greci il greco Lascaris nelle radunanze degli Orti Rucellai; ne esalterà la "viva e artificiosissima descrizione de' costumi di tutti gli uomini"[2] l'Argiropulo, pur greco; ne affermerà la diffusa fama *apud doctos pariter atque indoctos* il nostro Pontano, e quello strenuo campione del volgare che fu Lorenzo de' Medici, ne' Comenti alle sue rime, con parole che riecheggeranno nel noto periodo del Manzoni, ne giudicherà "singolare e sola al mondo non solamente l'invenzione, ma la copia e l'eloquenza". A quel riconoscimento di critici corrisponderà nel quattrocento l'influsso che il Boccaccio eserciterà sull'arte, più fortemente certo che non Dante e, chi tenga l'occhio all'estesa più che non parve fin qui produzione volgare in prosa,[3] non fors'anche lo stesso Petrarca.[4] Della crescente ammirazione pel *Deca-*

---

[1] Vedi per ogni altra prova, la "Invettiva contro a cierti caluniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccacci, i nomi de' quali per onestà si tacciono, composta pello iscientifico e ciercuspetto uomo Cino di messer Francesco Rinuccini cittadino fiorentino, ridotta di gramatica in vulgare". (WESSELOFSKY, *op. cit.*, vol. I, parte II, doc. n. 17, pp. 303 e sgg).

[2] Mi servo delle parole con cui il Bottari (*Lezioni sopra il Decamerone*, Firenze, 1818, tomo I, p. 14) traduce la testimonianza del Bocchi. Dallo stesso Bottari (loc. cit.) rilevo i giudizi e le affermazioni del Lascaris e del Pontano.

[3] Vedi O. BACCI, *Della prosa volgare del Quattrocento*, Firenze, 1897, e il vasto quadro che ne disegna il Rossi nel suo *Quattrocento*.

[4] Già il Carducci aveva affermato: "Se non che, mentre il Petrarca e il Boccaccio furono subito fatti famigliari alla lontana Inghilterra dallo Chaucer, ed ebbero poco di poi la cittadinanza in tutte le nuove letterature: mentre il Petrarca restò lungamente modello alla lirica non pure italiana, ma francese e spagnola, ma tedesca e inglese; mentre non pur le forme del Boccaccio si perennarono ne' novellatori italiani del secolo decimoquinto e decimosesto, ma ne rivissero gli spiriti nel Machiavelli e nell'Ariosto comici, nel Rabelais nel Molière

meron e in genere per l'opera del Boccaccio, il secolo XV comincia a dar prova col *Paradiso degli Alberti*, dove lo stile, per voler esser troppo simile a quello dell'originale, ne diviene una vera e propria caricatura; e, attraverso a riduzioni, — corre al pensiero la *Gismonda* del Benivieni, — a imitazioni conscie e inconscie[1] — tra quelle metteremo le novelle del Sermini, tra queste quelle del Grasso e del Bianco Alfani, — a versioni in latino, a cui collaborano quasi in gara umanisti grandi e piccoli, — proseguivano le orme del Petrarca, il Poggio, Leonardo Aretino, Enea Silvio Piccolomini, Filippo Beroaldo, Antonio d'Arezzo, — da Bologna e da Salerno, or che va cessando l'assoluto predominio della cultura fiorentina, manda fuori nuovi frutti con le *Porrettane* di Sabadino degli Arienti e il *Novellino* di Masuccio, le une e l'altro, questo ricco d'un maggior senso d'arte e non senza tratti di naturalezza, informati, così nella grande varietà degli argomenti come nella costruzione classicheggiante e nella pompa rettorica, e stretti al loro modello; e si chiude, tra i bagliori dei falò savonaroliani divoranti l'empie pagine alla cui stampa avean collaborato caste monachelle, maturandone il massimo, l'*Arcadia* del Sannazaro, la più ammirata di tutte le composizioni sì latine che volgari della Rinascenza: esempio tipico di quella letteratura e di quella lingua, che, specie fuori di Toscana, s'eran

nel Voltaire nel Lessing: scarso per contro e debole fu l'influsso di Dante, sebbene la singolar grandezza sua fosse, massime in Italia, riconosciuta sempre „. *Studi lett.*, Livorno, 2ª ediz., 1880 [la prima è del 1874], p. 73.

[1] È osservazione del Del Lungo, ricordata dal Rossi (*op. cit.*, p. 186).

venute già allontanando dalle pure e fresche sorgenti della vita e della realtà.

Il cinquecento, che non s'aprì senza che avanti già fossero venute in luce, per opera del Villani, di Domenico Aretino, di Giannozzo Manetti, dello Squarciafico, parecchie biografie poco o punto critiche del Boccaccio, tutto risuona del gran nome e del magno volume, e se ne ripercuotono gli echi, in imitazioni e versioni, per ogni parte d'Europa, specie in Francia, e ancor più in Inghilterra,[1] che già sulla fine dello stesso trecento aveva avuto dal Chaucer il suo Decamerone. Là sono versioni e imitazioni: da noi non queste soltanto — ne aprono la lunga e variata[2] serie gli *Asolani* del Bembo da un lato, e il *Peregrino* del Caviceo da un altro, il *Sogno di Polifilo* essendo uscito prima che spirasse il quattrocento[3] — ma teoriche, studi, lettu-

---

[1] Il Flamini (*Il cinquecento*, p. 480) fa una lunga rassegna degli scrittori che attinsero alla novellistica italiana, e specialmente al Boccaccio.

[2] Anche ai componimenti drammatici s'acconciarono gl'intrecci delle novelle boccaccesche: senza parlar dell'*Amicizia* e dei *Due felici rivali* del Nardi che hanno relazione con le novelle X, 8 e VI, 5, vedasi quello della *Pamfila* del Pistoia, che poi si ricorda leggendo i *Suppositi* dell'Ariosto e la tragedia dello Shakespeare (*Taming of the shrew*). Cfr. G. Marpillero, *I suppositi di L. A.* in *Giorn. st.*, XXXI, 291 e sgg. — È superfluo dire della *Calandra* del Bibbiena, dove sono messe a profitto parecchie novelle boccaccesche (IX, 5; VIII, 4 ecc.). — La *Gelosia* del Lasca, oltre che i *Suppositi* e l'*Assiuolo* del Cecchi, sfrutta la VIII, 7 del *Decameron*, e il *Decameron* e l'*Orlando Furioso* ricorda la *Spiritata* del medesimo Lasca; dall'VIII, 3 prende materia la *Pinzochera*. — Il *Viluppo* del Parabosco deriva dalla V, 5. "Il *Decameron* ha avuto fortuna presso i nostri commediografi del secolo XVI non meno di Plauto e di Terenzio „. (Flamini, *Op. cit.*, p. 297).

[3] La migliore edizione è quella del 1499. C'è chi crede scritta l'opera nel 1467, ma l'influsso che dimostra della prosa sannazariana persuade a collocarne la stesura verso la fine del secolo.

re,[1] controversie e battaglie,[2] che si combattono accanitamente in nome della lingua e della grammatica, della rettorica e della poetica, della morale e della religione. Se non che tutto codesto non fu che un vano rumorìo di parole, poichè, senza aver fatto fare un passo alla critica, si sciolse, più o meno pacificamente, in grammatiche e in vocabolari, in ristampe e commenti, in rimaneggiamenti e rassettature, in trattati e dialoghi, in lettere e lezioni, in inni[3] e condanne, e, soprattutto nelle solenni sentenze della Crusca che codificò i noti formali principi cui il Bembo[4] aveva propugnato e tutto il secolo discusso e finalmente approvato, e dell'Inquisizione che costrinse

---

[1] Nella Congrega dei Rozzi di Siena, oltre Dante, che si leggeva in quaresima, il Petrarca e altri scrittori antichi e moderni che avessero elegantemente scritto, da uno degli artigiani si leggeva anche il Boccaccio.

[2] È superfluo ricordare che delle vicende della questione della lingua è stato raccontatore il D'Ovidio nel noto libro più volte ristampato, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, dove il significato de' fatti e le caratteristiche degli scrittori e delle polemiche ha messo in rilievo da maestro, come può dire chi (come me) ha dovuto, per altri scopi (cioè per seguire il formarsi della *grammatica precettiva italiana*), riveder quelli e queste. Codesta lunga storia è venuto raccontando più ampiamente il Vivaldi (*Le controversie*, ecc., Catanzaro, 1894-98) e richiama ancora di tanto in tanto l'attenzione di parecchi altri studiosi.

[3] Quello del Toscano, — per tacer dell'infinite testimonianze, — *O Etruria ter beata*, si chiudeva dicendo del Boccaccio che

....mores hominum intimosque sensus
Expressit graphiceque, mimiceque,

e non si può non ammirare una tale intuizione. Tra le difese del *Decameron* merita d'esser ricordata quella d'un bravo filologo e poligrafo poderoso, Pier Vettori.

[4] Non mi ci fermo sopra, perchè sono stati convenientemente illustrati dal Foffano (*L'estetica della prosa volgare nel cinquecento*, Pavia, 1900). — Per gl'indizi che ci restano della cura che il Boccaccio pose attorno al testo del *Decameron*, vedi Cian, *Un decennio* ecc., Torino, 1885, p. 81.

filologi insigni, come il Borghini, a fare il massimo strazio — onde mal s'appagheranno il Sant'Uffizio e il Salviati che darà l'ultime ferite — del mirabile capolavoro nella famigerata edizione del 73,[1] dottissimo documento della più vergognosa servitù, che nel cinquecento stesso suscitò la sarcastica ira d'un altro illustre filologo[2] e le burle del Lasca.[3]

È ben vero, infatti, che sotto il vessillo del Boccaccio, inalberato dal Bembo, s'unificò la lingua di Italia, se ne fissarono le regole e se ne misero in custodia i tesori; — che, senza dir de' massimi scrittori originali, non occorre nominare il Machiavelli,[4] il Cellini e l'Aretino,[5] nè degli oppositori più o meno temperati e coerenti delle dottrine bembesche, quali

---

[1] Non ho potuto vedere l'articolo di G. Biagi, *Il grottesco nella rassettatura del Decamerone*, in *I nuovi goliardi*, febbraio-marzo 1877.

[2] Il Corbinelli protestò contro il Salviati, veramente, ma le sue sdegnose parole valgono anche contro i Deputati: "Ho avuto il Boccaccio di Salviati, che è una sciocca cosa a vedere il modo fratino di disertare i libri; et quanto a me anche a Roma lo stamperei sempre intero, *namque spreta et olescunt: si irascare* (come fanno i preti), *agnita videntur*". In Crescini, *Per gli studi romanzi*, Padova, 1892, p. 207. Ma i castratori non si contentaron neppure dell'ediz. del Salviati. Due scelte delle novelle più caste fecero il Bandiera e il Comino nel 700.

[3] Nelle stanze *In lode del Boccaccio rinnovato*.

[4] Per quanto concerne la parte meccanica della prosa machiavelliana è stato osservato dal Morandi (prefazione alla nota e fortunata antologia di *Prose* e *Poesie*) che in una stessa pagina e a volte in uno stesso periodo vi par di vedere due scrittori, l'uno che cammina sulla falsariga del Boccaccio, l'altro che segue le vie naturali del discorso. È superfluo ricordare quanto dice il Bonghi nelle *Lettere critiche*, intorno a cui vedremo più avanti, e il Lisio nella prefazione all'edizione del *Principe*, Firenze, 1899 e 1900. Ma chi vorrebbe mai collocare il Machiavelli, non dico tra i boccacciani, ma in compagnia d'altri grandi e originali prosatori senza metterci in mezzo un lungo spazio? Nè è del Boccaccio lo spirito comico ond'è pervasa la sua novella del *Belfagor arcidiavolo*.

[5] Drammatizzò nella commedia *Il filosofo* la novella boccaccesca di Andreuccio da Perugia, cambiando il nome di que-

il Cortese, il Castiglione, il Piccolomini, il Gelli, il Varchi, il Caro, il Muzio, non tutti gl'imitatori — il Della Casa fa parte per sè stesso — come il Parabosco, il Lasca, il Bandello, che fu detto il Boccaccio lombardo, il Firenzuola, il Da Porto, il Fortini, e la schiera de' tardi novellieri moralisti, l'Erizzo, il Mori, il Bargagli, il Forteguerri e altri che riducevano a edificante lettura le novelle più licenziose del Boccaccio, con a capo il Giraldi, autore d'un *Decamerone* educativo a suo modo, non tutti codesti imitatori, dicevo, mancano di tratti caratteristici d'una qualsiasi personalità, e altri novellieri scapigliati come lo Straparola, il Lando, il Doni, il Corfino ci compensano in parte di quella degenerazione della prosa boccaccesco-sannazariana che è il *Sogno di Polifilo* del Colonna, della

---

sto burlato in quello di Boccaccio. Si può anche ricordare qui come l'originale scrittore, giudice acuto non dell'arte figurativa soltanto, meni, in una lettera al Dolce, la frusta contro gl'imitatori del Petrarca e del Boccaccio: "E per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria, con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia non pur dei *quinci*, dei *quindi* e dei *soventi* e degli *snelli*, ma dei versi interi. E quando sia che il diavol ci acciechi a trafugarne qualcuno, sforziamoci di somigliarci a Virgilio che svaligiò Omero, ed al Sannazzaro che l'accoccò a Virgilio — ah, non il Sannazaro con Virgilio, messer Pietro! —, onde hanno avanzato dell'usura — peggio, messer Pietro! — e saracci perdonato; ma il cacar sangue dei pedanti che vogliono poetare, rimoreggia dell'imitazione, e mentre ne schiamazzano negli scartabelli la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tisiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il qual sta nel furor proprio, e mancandone il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane, per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia dalle fasce, è un zugo infreddato....". (*Il primo libro delle lettere*, Milano, Daelli, 1864, p. 185).

fiammettana *Filena* del Franco e delle *Duecento Novelle* di quell'avventuriero-novellatore che fu il Malespini, non indegne, per altro, sotto il rispetto storico, di considerazione; — è ben vero infine, che, se del periodo boccaccesco si copiarono e riprodussero a puntino la struttura, il giro e le cadenze, col codice del Bembo alla mano, sì che il Salviati potesse dire che solo per il *Decameron* si avevano " pregiati scrittori e pregiate scritture di tutte le maniere ", quella forma, così solenne, ridondante e armoniosa, lungi dall'essere in tutto l'effetto d'una mancanza di vita interiore, era invero un riflesso di quel fine sentimento del bello che dominava il pensiero e il costume d'una società così colta e elegante;[1] ma in tanto moversi e agitarsi d'intelletti, in tanto attrito d'idee, in tanta varietà di gusti, in tanta ricchezza e splendor di cultura, in così pieno meriggio d'arte — gli artefici si chiamavano Ariosto, Cellini, Michelangelo, Raffaello — del problema critico-letterario o estetico non hanno un giusto sentimento neppur que' critici, quali il Varchi, lo Speroni, il Giraldi, il Salviati, il Castelvetro[2]

[1] Questa dimostrazione del Foffano (*op. cit.*, p. 35 e sgg.) non perde valore di fronte alla soluzione che del problema della prosa dànno il Fortebracci in un breve articolo (*L'eredità del Boccaccio,* in *La Rass. Naz.* di Firenze, anno XXI, vol. CVIII e anno XXII, vol. CXI) e il Barzellotti in più lunghi studi ora raccolti nel volume *Dal rinascimento al Risorgimento*, Palermo, 1904.

[2] Come de' Petrarca, così del Boccaccio, su cui anche nella giovinezza fece molti studi, il Castelvetro fu — chi pensi all'acredine che caratterizza la sua critica operosità — assai vivo e schietto ammiratore. Ma, s'intende, l'ammirazione non gli impedì la censura. E se nelle novelle " non ricerca mende di lingua o di stile ", — come dice il suo recente biografo e critico, — vi trova però " alcune inverosimiglianze nelle situazioni e certa mancanza di rispetto per cose sacre ". Del ms. contenente tali osservazioni pubblicato dal Muratori, restano ine-

e il Corbinelli,[1] che, a proposito del Boccaccio e d'altro, pur di tanto si elevano sulla turba de' mestieranti e raffazzonatori, come il Sansovino,[2] il Brùcioli, il Ruscelli e il Dolce, che lacerarono senza alcun pudore l'arte del gran Certaldese.

La quale passa attraverso tutto il secolo successivo senza illuminar della sua luce la mente d'un critico, ridotta in parole e frasi nel Dizionario dell'Accademia, ma ben suscitando le ire del terribile Bartoli che la saettava giudicandola tale "da vergognarsene il porco d'Epicuro, non che l'asino d'Apuleio: sì piena è di laidissime disonestà: e come un pantanaccio, che per non affogarvi dentro, ancorchè si sia Gigante, convien passarlo su' tram-

---

diti gl' impudichi capitoli segg.: "Difetti commessi dal B. nelle richieste d'amore che son fatte alle donne da persone religiose; Difetti commessi dal B. negli amori delle pulcelle; Nella domenica pare il B. haver commesso alcuni errori; Difetti commessi dal B. nel tempo di trovarsi insieme gli amanti a trastullarsi; Dell'agio prestato alle donne maritate di trovarsi con gli amanti loro (pp. 79-83)". Ma, a detta del sullodato biografo, le osservazioni del C. sul Boccaccio "nulla aggiungono al suo valore di critico; che anzi dimostrano che egli talvolta si perde in questioni vane e puerili: come allora che rimprovera al B. d'aver fatto seder la moglie di Ferondo ai piedi dell'Abate per confessarsi, o di non aver fatto sentir messa la domenica a *Nheipile reina*". G. Cavazzuti, *L. Castelvetro*, Modena, 1903, pp. 168-9 e 187-8.

[1] Il Corbinelli criticò sfavorevolmente l'opera del Salviati, rivelandosi per quel valente filologo che fu, ma non sappiamo come avrebbe percorso quel campo che diceva gli avevano lasciato i suoi predecessori e in cui *per un'altra strada* si sarebbe *rimescolato* col Boccaccio. Vedi Crescini, *Per gli studi romanzi* cit., p. 194 e sgg.

[2] Copiando lo Squarciafico, biografò il Boccaccio, come poi copieranno lui il Betussi e il Nicoletti che non ne cavò che una brevissima e inutile vita. (Vedila in Crescini, *op. cit.*, p. 175, e ora in Solerti, *Le vite di D., P. e B.*, Vallardi, 1904). Da giovinotto, facendo lo scapestrato a Padova, aveva scritto *Lettere sul Decameron*, "brioso e a volte licenzioso", come lo chiama il Flamini (*Il Cinquecento*, p. 411), commento delle novelle.

pani„;[1] e anco perdeva quella giovanil vita, che, suscitando tante operose energie, aveva goduto nel quattro e cinquecento, senza improntar più di sè nè direttamente nè esclusivamente la novellistica, pur, come il romanzo, in quel secolo fiorentissima, quantunque sorgesse, tra le infinite, anche un'Accademia, quella degl' Incogniti, ben meritevoli d'un tal titolo tutti, tranne forse il Brusoni, con l'unico scopo di tener vivo l'amore per l'arte del novellare sul modello del Boccaccio: non così in Francia, però, dove ser Ciappelletto acquistava un degno compagno nel *Tartuffe* del grande Molière, nè in Inghilterra dove il grandissimo Shakespeare, non pure al Giraldi, ma al Boccaccio anche chiedeva materia alle sue inarrivabili concezioni.

È innegabile che la critica letteraria si cominciava a spogliare di vieti pregiudizi e un soffio di vita nuova la ravvivava; ma che dissero il Boccalini e il Tassoni, che ne furono i corifei, intorno al capolavoro che pur sapevano essere stato tanto ammirato nel cinquecento? Quel che costoro e gli altri molti poteron dire, veniva dall'arbitrio: non c'era nè metodo, nè acutezza, nè gusto: da una parte si parlava in ossequio alla tradizione, dall'altra si alzava la bandiera della ribellione più per un bisogno dello spirito stanco di servire che d'un saldo convincimento critico-filosofico: si fa strada, sotto l'influsso del metodo sperimentale, l'erudizione, ma intorno alla questione linguistica si seguita a battagliar con le stesse armi ereditate dal cinquecento, lodando o biasimando il *Decameron* co' criteri linguistici, grammaticali e rettorici o con vedute affatto superficiali. Basti citare l'analisi

[1] Cit. dal Bottari, *op. cit.*, p. 30.

spietata che, contraddetto dal Pescetti e dal Nisiely,[1] ne fece il Beni nell'*Anticrusca*,[2] e l'ammirazione che gli tributò il Buommattei in una pagina[3] che — fortuna ben significativa — travasata di libro in libro, si rileggerà non senza maraviglia più d'un secolo dopo ne' *Secoli* del Corniani. Chiamano "geniale intuizione"[4] quella del Galilei che giudicava miglior modello per la prosa il cantor d'Orlando che non l'autor del *Decameron:* fosse, è sempre un'intuizione, donde è lecito argomentare che con quanta penetrazione ficcò lo sguardo nell'*Orlando Furioso* il grandissimo scienziato, con altrettanta non avesse ben visto per entro le Cento Novelle, alcuna delle quali non giunse inutilmente alla fantasia creatrice del Ferrarese.[5]

---

[1] Il Nisiely affermava valer la novella di mastro Simone per tutto Luciano, Petronio e Apuleio!

[2] La riassume così — e basta per averne un'idea — il Belloni, nel suo *Seicento* (p. 436): "parole strane, disusate, plebee, errori di grammatica e di sintassi, artifizi inutili, gonfiezze e molte altre pecche ".

[3] Eccone un brano, che riporto da una lezione del Bottari (*op. cit.*, p. 13) pronunziata il 4 gennaio 1725, ma pubblicata con le altre molto tempo dopo, e ripubblicata anche nel 1818: " Volete un ritratto, un modello, un'effigie, un'idea per imparare a descrivere la maestà d'un Re, la prudenza d'un Capitano, la maestà d'una Matrona, la modestia d'una Vergine, la sfacciataggine d'un'impudica, la malizia d'un servitore, la fedeltà d'un amico, la temerità d'un amante, la passion d'un geloso, il furor d'un disperato, la semplicità d'uno stolto, la rustichezza d'un villano, la strettezza d'un avaro, la magnanimità d'uno splendido, la fine d'un prodigo, l'oscenità d'un ipocrita, la fortezza d'un animo generoso, la pietà d'un vero cristiano, o l'empietà d'uno scellerato ateista? Leggete quel libro che vi troverete ogni cosa ".

[4] L'ha chiamata così il Fortebracci, nell'articolo citato.

[5] Un " riscontro soddisfacente " tra la novella di Bernabò da Genova e il racconto del giudice Anselmo (Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XLIII, stt. 121-126) trova il Rajna (*Le fonti dell'Orlando Furioso*, cap. XIX). — Di un altro tra le novelle

Nè l'allargarsi della cerchia delle idee per effetto degli scambi intellettuali con gli stranieri, nè il sorgere dello spirito filosofico — occhio di critico non s'affissava ancora nell'immenso astro vichiano — contribuirono punto ad una miglior comprensione dell'arte del Boccaccio nel settecento. Le imitazioni si van facendo sempre più sterili — vedasi il *Decamerone* dell'Argelati e le altre scimmiottature del Bandiera e del Branda —; miglior frutto che l'*Isola disabitata* del Metastasio e le *Griselde* dello Zeno e del Goldoni raccoglie forse anche ora la Francia con i graziosi travestimenti del La Fontaine; non mancano predilezioni significative per l'arte, non pel *fedo loto onde macchiato è il Certaldese,* del Parini, del Vannetti e del Dionisi, ma si accentuano le critiche, sia pure per giusta reazione, contro il Boccaccio e contro i *boccacciani* da parte del Baretti,[1] parecchio incoerente, e degli altri novatori del *Caffè* che facevano sì, a buon dritto, la parodia del *bello stile*, ma eran ben lontani dall'intender quell'arte sovrana che aveva pur detto qualcosa; proseguivano dal Gigli al Napionè, dal Nisiely al Cesarotti le polemiche linguistiche, ininterrottamente agitando problemi tutt'altro che di critica d'arte; Lucca mandava fuori nel 1761 una bell'edizione, ma era un'edizione; le

---

quinta e ottava della decima giornata e la novella di Fiordiligi nell'*Orlando innamorato* parla l'Albertazzi (*Parvenze e sembianze*, Bologna, 1892).

[1] "Il Boccaccio .... è stato la rovina della lingua d'Italia," diceva il Baretti, il quale, nel 1766, dopo una gita a Firenze, scriveva ancora all'Albergati: "Oh come va mai.... che cotesti Toscani parlano così bene e scrivono così male? Perchè non si lasciano andare alla natura, e perchè storpiano il loro dritto parlare zoppicando dietro al Boccaccio?". In Morandi, prefazione alle *Lettere critiche* del Bonghi, Napoli, 1884, p. x.

ricerche erudite già avviate nel cinquecento dal Sansovino e dal Castelvetro, proseguite dagli stessi Gigli e Nisiely, dal Salvini e dal Lami, davano un eccellente frutto nella famosa *Illustrazione* del Manni, il quale anche con le *Veglie piacevoli*, come il Corticelli col suo *Decamerone*, si sforzava di tener vivo il culto della prosa toscana, e segnava un progresso, ma il Bottari, che pur dovette avere un'equa intuizione del valore estetico dell'opera del Boccaccio,[1] s'affannava — ed era un regresso — a

[1] Riassumeva così la fortuna del *Decamerone:* "Dalla meditazione sopr' esso l'osservatore perspicace ricavò filosofici trattati, e stabilì precetti per iscrivere con correzione con esattezza con ornamento la toscana favella; l' investigator laborioso si assunse il carico di mostrarne i racconti colla istorica verità collegati; l' ingegnoso poeta ne trasse in versi le novelle, e s'industriò di trovare sotto il velame di ogni fatto anche lascivo un insegnamento morale; il prosuntuoso ignorante e sfacciato pretese rilevarvi errori in materia di lingua; il novatore intollerante di autorità ne vituperò l'abbondanza la fluidità l'artificiosa tessitura la soave trasposizione, e la disse gonfiezza e manierata ricercatezza: il critico audace ne vantò tolta con mala fede da stranieri scrittori l'invenzione prodigiosa piuttostochè naturale; i giusti estimatori si accinsero a mostrare la falsità e la ingiustizia dei nemici per tale opera di sì grand'uomo, e di troppo invidiosi al decoro del fortunato paese, in cui nacque...." (pp. III-IV). — Il Carducci (*op. cit.*, p. 2), dirà con più *verve:* "Ben è vero che del nome di questo sincerissimo fra gli scrittori italiani, di questo sereno castigatore degl' ipocriti, la mal sicura pudicizia delle età false adombrò; e i fra' Cipolla della estetica e della politica mostrarono sdegno per un autor di novelle, e i corti critici delle parole impaurirono alla lunghezza de' suoi periodi; e vi ha chi lo dipinse come incurioso delle nobili cose, come un ricercatore ed espositor volgare di trastulli e voluttà, e chi anche (e fu vitupèro) come uno scioperato che traesse l'Italia al bordello". E, dico del Bottari, l'universale ammirazione spiegava non con la purità della lingua e dello stile, non per la materia, non per quelle delle doti rettoriche che sono l'elocuzione e la disposizione, ma soprattutto per l' invenzione (fantasia?), "la più bella, e la più profittevole, e la più stupenda dote che riluca nel *Decamerone*, la quale da per sè sola era

dimostrare in sonnifere lezioni, per oltre un quarto di secolo, l'ortodossia del Boccaccio in pieno secolo de' lumi, contro Pope Plount e quant'altri da Olimpia Morato al Voltaire — il Renan ancora tardava — spacciavano il gran trecentista per teologante o empio o razionalista; i biografi e gli storici della letteratura, a cominciare dal Mazzucchelli — non è il caso di rammentar qui il Gravina, il Quadrio, il Muratori, nè il Denina — col Tiraboschi e l'Andres fino al Corniani, che parla di "bellezze della corteccia„, versavano fiumi d'erudizione sul Boccaccio e le sue opere, ma, come se avessero rivevuto una parola d'ordine, di quella grand'arte tacevano. Più logico il Manni, in quel suo ostinato fervore di voler dare una base storica a ognuna delle cento composizioni, concludeva così le sue veramente meravigliose ricerche: "Di sorte che, se egli è stato finora ammirato sottosopra (!) come infingitore leggiadrissimo di Novelle; in avvenire verrà da ognuno esaltato alle stelle come leggiadrissimo, ed ingenuissimo raccontatore per nostro profitto di vere storie„.

La biografia del Baldelli parve preannunziar un'era nuova e per l'erudizione meglio vagliata e più per un tentativo non del tutto infelice di analisi; mentre si preparava in Parma (dove uscì negli

---

sufficiente a renderlo eterno nella memoria de' posteri„ (p. 15). Ma, dopo un trentennio, il troppo ardito prelato proponeva una nuova forma di *Decameron* — e ne dava l'esempio con una sua novella — per edificazione de' fanciulli e delle giovinette, che era peggior idea della sciagurata edizione del 1573. E sofisticava sul *Decamerone* di fra Dionigi da Fano e sul *Gierotricameron* d'un contemporaneo, proponendo i titoli di *Ierodecamerone* o *Gerodecamerone, Ieropentamerone, Ierotrimerone, Trimerone, Pentamerone*, secondo il bisogno! — Il Bottari toccò anche questioni linguistiche intorno al Boccaccio nelle Note alle *Lettere di fra Guittone.*

anni 1812-14) una magnifica edizione del *Decameron* ricca di note di vari illustratori, principale il Colombo, che daranno nel 21 larga materia a buone *Osservazioni*[1] esegetiche di Luigi Fiacchi, ma il secolo nuovo spuntava con la reazione del purismo contro il ciclone del francesismo e dello spirito filosofico, e si sperdeva quel lieve sentore di redenzione.

Bisognava spazzar quell'ingombro: e se ne addossò l'incarico Francesco Torti, forte del favore ond'era stato accolto il suo bel *Prospetto del Parnaso italiano*.[2]

L'atteggiamento critico che il Torti assunse nel 1818[3] di fronte all'arte del Boccaccio è quello d'un novatore irrequieto e polemista che dell'ammirato Vico accoglieva le vedute sulla *natura poetica* delle nazioni, ricavandone una distinzione, non avvertita dagli autori della *Proposta* uscita allora, tra la poesia e la prosa, e, fedele cesarottiano, ne seguiva, come l' Herder, col quale appunto s' incontra anche nella storia d' Ossian, l' interpretazione de' tropi e delle metafore; —[4] proponeva a modello di prosatore il Beccaria,[5] che riponeva lo stile nell'*analisi* del

---

[1] Firenze, Magheri.

[2] Vedi qui a p. 108 e note.

[3] Nel *Purismo nemico del gusto* o *Considerazioni sulla prosa italiana*, Perugia, Baduel.

[4] Cfr. CROCE, *Estetica*, Palermo, 1902 (non posso citare la 2ª ediz. della fortunata opera), p. 463.

[5] Non era solo, in questo, naturalmente. "Beccaria e Galiani„, scrive il DE-SANCTIS, a proposito dello stato della società o della cultura che trovò il Foscolo, "erano ammiratissimi non solo per le loro idee, ma per la forma del loro scrivere: che pareva un perfetto esempio della nuova prosa„. *Saggi critici,* Napoli, 1903, p. 131. — E, in genere, vale pel Torti

pensiero; e propugnava la filosofia del linguaggio del Cesarotti, del quale adoperava la divisione dell'eloquenza in razionale o logica o grammaticale e rettorica o fantastica: pronto a far buon viso agli *Elementi di letteratura* del Marmontel e alle *Lezioni sulla rettorica e le belle lettere* di Ugo Blair, che parvero, e in parte furono, specie tra noi, libri rivoluzionari, e che, in ogni modo, non uscivano per esser molto presto superati.

Sollevandosi di tanto sulla critica formalistica de' puristi avversari, il Torti affermava la forma del *Decameron* "uno sforzo dell'arte non un facile prodotto della natura„, meno faticoso per altro di quello occorso all'autore per istendere i suoi primi romanzi in prosa; — si viene, non dico, toccando terra, ma allargando lo studio della personalità artistica; — tenendo l'occhio al Machiavelli e ad altri veramente vigorosi scrittori, dimostrava che quel tentativo di creare una prosa italiana anticipava la manifestazione che l'idioma nazionale avrebbe fatto del suo genio, che era stato, dunque, un fargli violenza — su di che la critica moderna troverà ben poco da ridire; [1] — sosteneva che fu un danno l'averla calcata sulla latina e una colpa l'averla raccomandata all'indecenza e al libertinaggio; le contrapponeva l'ideale d'una prosa che mancava ancora all'Italia, assai vivace e colorito; — il Leopardi non aveva ancora lamentata un tale mancanza; — raccoglieva testimonianze di

---

quanto il De Sanctis osservava pel Foscolo a pp. 129-133, in uno di quei tanti quadri storici che abbozzò con magistero d'arte pari alla grande conoscenza che aveva de' *fatti*.

[1] Vedi infatti Bacci, *Della prosa volgare del quattrocento*, Firenze, 1897, pp. 23-4, dove anche troviamo il Capponi aver usato un'identica frase: "nè avrebbe il Boccaccio *al nostro idioma fatto la violenza ch'egli fece*. ...„.

ogni secolo di ribelli a gustarla;[1] e, venendo ai particolari, ne biasimava le inversioni, l'abuso delle tinte poetiche, — anche questo prima del Foscolo, — degli epiteti oziosi, le costruzioni manierate, i pleonasmi; ne scopriva — con parole che arieggiano altrettali del Gaspary[2] — il difetto d'espressione e di vita, specie ne' tratti che avrebbero dovuto essere più passionali, apponendolo al contorno e al lusso grammaticale, alla lentezza, alla gravità, alla fredda rettorica di parole, che tengono quasi sempre il luogo del calore psichico, de' colori fantastici, "di quei tropi, di quelle felici metafore, che dipingono in un tratto all'immaginazione, ciò che invano si tenterebbe esprimere con dieci periodi di parole: (chiamava (si badi!) *grammatica* quello che che il De Sanctis chiamerà rettorica, e rettorica quel che pel De Sanctis sarà arte: il Torti tornava al Du Marsais in queste interpretazioni psicologiche delle figure non ancor superate dalla critica estetica del De Sanctis); e dove il cinquecento aveva trovato pienezza d'armonia, il Torti, infine, con l'orecchio pieno d'altre clausole, ne trovava quasi la negazione.

Ma se così aveva ragione pressochè piena sui puristi passati, presenti e futuri, che dell'arte del *Decameron* intendevano ed esaltavano, quali con più quali con meno di calore, quali in modo assoluto ed esclusivo, quali con riserve e restrizioni, quali

---

[1] Non tralasciava, per es., quella della nota lettera del Caro al Salviati, dove lo scrittor marchigiano dava d'alcune prose del fiorentino un giudizio che il Foffano (*prolus. cit.* p. 33) — e va ad onore del Torti il ricordarlo, — citando la medesima lettera con uno scopo press'a poco uguale, dichiarerà "tutto vero".

[2] Si confronti l'analisi che fa il Torti della *Ghismonda* con quella che ce ne ha dato il Gaspary.

per la purezza della lingua e la eleganza dello stile, quali sol per la lingua, unicamente la forma esteriore, meccanica, — dal Cesari al Perticari, al Giordani, al Colombo, al Costa, al Puoti, — egli, poco erudito, di gusto non fino, troppo preoccupato degli effetti polemici, mostrava di non intendere neppur lui a dovere l'insuperabile eccellenza di quella fantasia che, elaborando una così varia e vasta materia, accanto alla divina, rappresentava potentemente la commedia umana. Riconosceva, invero, nel Boccaccio, come nel Casa — ahi, fiera compagnia! — alcuni veri talenti per l'eloquenza, invenzione, disposizione, fecondità; ma anche questi pregi gli sembravano soffocati in un mar di parole e di frasi, e gli sembrava anco che l'elocuzione uccidesse lo spirito; concedeva aver potuto lo stile del Boccaccio sostenere nel suo nascere anche il pregio della vivacità e dell'espressione, del brio e della vaghezza, ma dubitava le sue tenui metafore fossero state fin dal principio " semplici modi di dire e nude frasi grammaticali, più che figure di stile, e colori d'eloquenza ".[1]

La sua critica, insomma, nella sua parte negativa e polemica oltrepassava le vedute del purismo e segnava un progresso, — aprì anzi l'età critica mo-

[1] Due anni dopo, ne' suoi *Pensieri*, il Leopardi riusciva a una conclusione anche più esplicita: " noi bene spesso sentendo negli antichi nostri, come nel Petrarca o nel Boccaccio, questa medesima eleganza, vi sentiamo quello che non vi sentivano nè gli stessi autori nè i loro contemporanei, in quanto quelle voci o modi sono oggi divenuti eleganti col rimoversi, stante l'andar del tempo, dall'uso quotidiano, ma allora non lo erano ", III, 380. — Cade qui in acconcio il notare come il Leopardi, nelle sue varie considerazioni, onde sono ricchi codesti postumi *Pensieri*, sulla prosa del Boccaccio, movesse dal medesimo punto di vista formalistico del Torti e del Foscolo e dai medesimi intendimenti antipuristici.

e il Corbinelli,[1] che, a proposito del Boccaccio e d'altro, pur di tanto si elevano sulla turba de' mestieranti e raffazzonatori, come il Sansovino,[2] il Brùcioli, il Ruscelli e il Dolce, che lacerarono senza alcun pudore l'arte del gran Certaldese.

La quale passa attraverso tutto il secolo successivo senza illuminar della sua luce la mente d'un critico, ridotta in parole e frasi nel Dizionario dell'Accademia, ma ben suscitando le ire del terribile Bartoli che la saettava giudicandola tale " da vergognarsene il porco d'Epicuro, non che l'asino d'Apuleio: sì piena è di laidissime disonestà: e come un pantanaccio, che per non affogarvi dentro, ancorchè si sia Gigante, convien passarlo su' tram-

---

diti gl' impudichi capitoli segg.: " Difetti commessi dal B. nelle richieste d'amore che son fatte alle donne da persone religiose; Difetti commessi dal B. negli amori delle pulcelle; Nella domenica pare il B. haver commesso alcuni errori; Difetti commessi dal B. nel tempo di trovarsi insieme gli amanti a trastullarsi; Dell'agio prestato alle donne maritate di trovarsi con gli amanti loro (pp. 79-83) ". Ma, a detta del sullodato biografo, le osservazioni del C. sul Boccaccio " nulla aggiungono al suo valore di critico; che anzi dimostrano che egli talvolta si perde in questioni vane e puerili: come allora che rimprovera al B. d'aver fatto seder la moglie di Ferondo ai piedi dell'Abate per confessarsi, o di non aver fatto sentir messa la domenica a *Nheipile reina* ". G. Cavazzuti, *L. Castelvetro*, Modena, 1903, pp. 168-9 e 187-8.

[1] Il Corbinelli criticò sfavorevolmente l'opera del Salviati, rivelandosi per quel valente filologo che fu, ma non sappiamo come avrebbe percorso quel campo che diceva gli avevano lasciato i suoi predecessori e in cui *per un'altra strada* si sarebbe *rimescolato* col Boccaccio. Vedi Crescini, *Per gli studi romanzi* cit., p. 194 e sgg.

[2] Copiando lo Squarciafico, biografò il Boccaccio, come poi copieranno lui il Betussi e il Nicoletti che non ne cavò che una brevissima e inutile vita. (Vedila in Crescini, *op. cit.*, p. 175, e ora in Solerti, *Le vite di D., P. e B.*, Vallardi, 1904). Da giovinotto, facendo lo scapestrato a Padova, aveva scritto *Lettere sul Decameron*, " brioso e a volte licenzioso ", come lo chiama il Flamini (*Il Cinquecento*, p. 411), commento delle novelle.

dizionale pedanteria sorretta dalla vecchia e tenace dottrina dell'ornato osservazioni stilistiche, ma queste inservono a ben diverso proposito. Il Foscolo, che nella lezione universitaria del 3 febbraio 1809 sulla *Lingua italiana considerata storicamente e letterariamente* aveva parlato in breve del *Decameron*, criticandone la parte meccanica con una certa superficialità che, a non tener conto di molti fatti, parrebbe miopìa,[1] la miopìa con cui il padre Cesari, allora premiato dall'Istituto lombardo per la famosa *Dissertazione*, lo innalzava alle stelle,[2] movendo ora

[1] "La conclusione de' suoi studi„ scrive il De Sanctis (*Saggi critici*, Napoli, 1903, p. 129 e sg.), fu che in Italia era tutto a rifare, religione, governo, leggi, costumi, scienza e letteratura.... Anche la prosa ebbe la sua piccola rivoluzione. *Boccaccio cessè il posto a Machiavelli* ...„. Nel cinquecento, invece, il Salviati si rideva di quelli che osavano mettere il Machiavelli al di sopra del Boccaccio, "tutto candidezza, tutto fiore, tutto dolcezza, tutto osservanza, tutto orrevolezza, tutto splendore„. Vedi il commento che vi fa sopra il Bonghi (*Lettere critiche*, Napoli, 1884, p. 137 e sg.). "Nella sua *Prolusione*„, dice ancora il De Sanctis, a proposito del Foscolo, "tenta una storia della parola sulle orme di Vico, censurata da parecchi in questo o quel particolare, ma da' più ammirata, come nuova e profonda speculazione. Il suo valore, anzi che nelle sue idee, è nel suo spirito, perchè non è infine che una calda requisitoria contro quella letteratura arcadica e accademica, combattuta da tutte le parti e resistente ancora, contro quella prosa vuota e parolaia, e contro quella poesia che suona e che non crea„ (p. 163). Il secondo *Inno alle Grazie* chiude con una tirata contro quell'arte impudica, che nel *Discorso* con infocate invettive deplorava fosse stata mutilata dal coltello anatomico de' famosi deputati.

[2] Il traduttore italiano del Ginguené, la cui opera diceva mirar principalmente — lo vedremo! — "a disegnar le bellezze e i difetti de' più celebri scrittori„, riportando, nelle aggiunte, il lungo brano del Cesari sul Boccaccio, a integrazione dell'analisi del critico francese, — arcades ambo! — lo diceva scritto "in modo eloquente e con uno stile vivace e senz'affettazione forbito„! Infatti i *profondo, nobilissimo, efficace, maestrevole, mirabile, artifizioso, con arte, maraviglia*, e altri mirabolanti maniere, sono una gragnuola!

contro il feticismo critico degl'innumerevoli editori del gran libro e di quanti retori e grammatici n'avevan giustificata, “ con la sottigliezza de' legisti e de' teologi casuisti „, ogni frase, ogni parola, ogni accento, tutto codificando, voleva dimostrare, tra l'altro, che in quel loro unico esemplare di prosa dal quale potessero derivare leggi alla lingua e che rispondeva mirabilmente al loro intento “ per quella varietà de' personaggi, de' costumi, delle passioni e quindi di dialoghi, sì per la profusione delle parole e sì per gli spiriti e lo splendore che trasfuse dalla lingua latina al dialetto fiorentino „, il Boccaccio aveva snaturato e trasformato questo dialetto in idioma italiano — lasciando, dopo Dante e Petrarca, un bellissimo esempio di lingua letteraria, — con la forza dell'artifizio e della rettorica, e che perciò conveniva soprattutto aver distinto “quanta porzione dell'arte in quel modo di scrivere fosse inerente alla lingua e quindi capace di regole; e quanta all'ingegno dell'autore, e quindi difficilissima, se non umanamente impossibile a insegnarsi „. Così era tratto a parlare qua e là delle “ grazie dello stile vaghissime ma ammanierate e ornate dall'arte „; di “ arti meretrici dell'orazione derivate dai retori romani „; di arte che *risplende* e non *riscalda*,[1] del vezzeggiamento che il Boccaccio, da innamorato, aveva fatto della lingua; del suo non rifinir mai di ricrearti con la

[1] Proprio come un recente tema mazziniano per la licenza liceale. Noto, per curiosità, che di queste immagini mazziniane dà ragione con la solita acutezza il De Sanctis: “ il cerchio angusto delle sue immagini, lasciando stare il Medio-evo e la Bibbia, è tutto nella musica e nella luce: quindi spesso vi parla di *fede raggiante*, di *armonia* ecc.„. *La lett. it. nel sec. XIX.* Lezioni raccolte da F. Torraca e pubbl. con prefazione e note da B. Croce; Napoli, 1902, p. 439.

filologi insigni, come il Borghini, a fare il massimo strazio — onde mal s'appagheranno il Sant'Uffizio e il Salviati che darà l'ultime ferite — del mirabile capolavoro nella famigerata edizione del 73, dottissimo documento della più vergognosa servitù,[1] che nel cinquecento stesso suscitò la sarcastica ira d'un altro illustre filologo[2] e le burle del Lasca.[3]

È ben vero, infatti, che sotto il vessillo del Boccaccio, inalberato dal Bembo, s'unificò la lingua di Italia, se ne fissarono le regole e se ne misero in custodia i tesori; — che, senza dir de' massimi scrittori originali, non occorre nominare il Machiavelli,[4] il Cellini e l'Aretino,[5] nè degli oppositori più o meno temperati e coerenti delle dottrine bembesche, quali

---

[1] Non ho potuto vedere l'articolo di G. Biagi, *Il grottesco nella rassettatura del Decamerone*, in *I nuovi goliardi*, febbraio-marzo 1877.

[2] Il Corbinelli protestò contro il Salviati, veramente, ma le sue sdegnose parole valgono anche contro i Deputati: "Ho avuto il Boccaccio di Salviati, che è una sciocca cosa a vedere il modo fratino di disertare i libri; et quanto a me anche a Roma lo stamperei sempre intero, *namque spreta et olescunt: si irascare* (come fanno i preti), *agnita videntur*". In Crescini, *Per gli studi romanzi*, Padova, 1892, p. 207. Ma i castratori non si contentaron neppure dell'ediz. del Salviati. Due scelte delle novelle più caste fecero il Bandiera e il Comino nel 700.

[3] Nelle stanze *In lode del Boccaccio rinnovato.*

[4] Per quanto concerne la parte meccanica della prosa machiavelliana è stato osservato dal Morandi (prefazione alla nota e fortunata antologia di *Prose* e *Poesie*) che in una stessa pagina e a volte in uno stesso periodo vi par di vedere due scrittori, l'uno che cammina sulla falsariga del Boccaccio, l'altro che segue le vie naturali del discorso. È superfluo ricordare quanto dice il Bonghi nelle *Lettere critiche*, intorno a cui vedremo più avanti, e il Lisio nella prefazione all'edizione del *Principe*, Firenze, 1899 e 1900. Ma chi vorrebbe mai collocare il Machiavelli, non dico tra i boccacciani, ma in compagnia d'altri grandi e originali prosatori senza metterci in mezzo un lungo spazio? Nè è del Boccaccio lo spirito comico ond'è pervasa la sua novella del *Belfagor arcidiavolo.*

[5] Drammatizzò nella commedia *Il filosofo* la novella boccaccesca di Andreuccio da Perugia, cambiando il nome di que-

denza e precisione, ma senza profondo sentimento di vita, rimase la caratteristica dello stile del Boccaccio dalla sua prima alla sua ultima opera „.[1]

Non solo dunque dai *Secoli* del Corniani, “ meno minuzioso ma non più filosofo del Tiraboschi „,[2] usciti tra il 1804 e il 13, ci siamo a perdita d'occhio allontanati, ma anche dalla *Storia* del Ginguené che, cominciata nel 1811 e terminata di stampare in francese nel 1819, veniva divulgata in Italia, nella versione del Perotti, appunto dopo il *Purismo* del Torti e prima del *Discorso foscoliano.*

Il Ginguené, che è stato lodato recentemente e a torto per le sue analisi critiche, che non son altro che sunti, e i suoi giudizi ben pochi e fuggevoli sull'arte degli scrittori, merita in tutto i rimproveri che gli rivolse già il Berchet nel *Conciliatore.* — Delle lodi che prodiga non dà alcuna ragione. — Al Boccaccio ha dedicato più che cento pagine; ma invano, lasciando stare il metodo sbagliato della trattazione, vi troveresti un giudizio estetico ragionato. Tutto il meglio è in alcune

---

[1] Ma, secondo noi, hanno torto il Gaspary e il Fornaciari (introduzione alle *Novelle scelte*, ecc.; Firenze, 1900) di accogliere integralmente quanto il Foscolo, in opposizione al Ginguené, dice della descrizione della peste, il cui merito non risulterebbe così dallo stile “ come dal contrasto degl' infermi e de' funerali, e della desolazione nella città, con la gioia tranquilla, le danze, e le cene e le canzonette e il novellare della villa „. Il De Sanctis ha indicato molto bene, a p. 354, dove sia il merito: il merito è della fantasia dell'artista: “ questa forma di periodo.... acquista senso e moto, quando il teatro della vita è nella immaginazione, cioè a dire, quando l'autore si trova nel vivo dell'azione, non con idee e sentimenti, ma con oggetti innanzi ben determinati. Tale è la descrizione della peste.... „.

[2] Berchet in Croce (p. 10 della *Mem.* qui cit. a p. 108), dove si ragiona della posizione di questo gruppo di storici.

fiammettana *Filena* del Franco e delle *Duecento Novelle* di quell'avventuriero-novellatore che fu il Malespini, non indegne, per altro, sotto il rispetto storico, di considerazione; — è ben vero infine, che, se del periodo boccaccesco si copiarono e riprodussero a puntino la struttura, il giro e le cadenze, col codice del Bembo alla mano, sì che il Salviati potesse dire che solo per il *Decameron* si avevano " pregiati scrittori e pregiate scritture di tutte le maniere ", quella forma, così solenne, ridondante e armoniosa, lungi dall'essere in tutto l'effetto d'una mancanza di vita interiore, era invero un riflesso di quel fine sentimento del bello che dominava il pensiero e il costume d'una società così colta e elegante;[1] ma in tanto moversi e agitarsi d'intelletti, in tanto attrito d'idee, in tanta varietà di gusti, in tanta ricchezza e splendor di cultura, in così pieno meriggio d'arte — gli artefici si chiamavano Ariosto, Cellini, Michelangelo, Raffaello — del problema critico-letterario o estetico non hanno un giusto sentimento neppur que' critici, quali il Varchi, lo Speroni, il Giraldi, il Salviati, il Castelvetro[2]

---

[1] Questa dimostrazione del Foffano (*op. cit.*, p. 35 e sgg.) non perde valore di fronte alla soluzione che del problema della prosa dànno il Fortebracci in un breve articolo (*L'eredità del Boccaccio*, in *La Rass. Naz.* di Firenze, anno XXI, vol. CVIII e anno XXII, vol. CXI) e il Barzellotti in più lunghi studi ora raccolti nel volume *Dal rinascimento al Risorgimento*, Palermo, 1904.

[2] Come de' Petrarca, così del Boccaccio, su cui anche nella giovinezza fece molti studi, il Castelvetro fu — chi pensi all'acredine che caratterizza la sua critica operosità — assai vivo e schietto ammiratore. Ma, s'intende, l'ammirazione non gli impedì la censura. E se nelle novelle " non ricerca mende di lingua o di stile ", — come dice il suo recente biografo e critico, — vi trova però " alcune inverosimiglianze nelle situazioni e certa mancanza di rispetto per cose sacre ". Del ms. contenente tali osservazioni pubblicato dal Muratori, restano ine-

ripetere sulla lingua e sullo stile le lodi del Ginguené. I preconcetti politici e moralistici che variamente informarono le storie letterarie degli altri tre e d'altri minori furono ben criticati dal De Sanctis in quella polemica che, come dice il Croce,[1] "è da porre tra i meriti dell'indirizzo critico„ di lui. La ferocia del Cantù contro il Boccaccio è nota: nel vol. XII della sua *Storia universale*,[2] che precorse d'oltre un ventennio quella letteraria, oltre a bollar d'irreligioso il nostro scrittore, sosteneva che lusinga sempre il principio dell'egoismo e bandiva il più completo ostracismo alle cento novelle che non voleva neppur purgate. La critica, ancor formalistica, della forma boccaccesca che ci diede l'Emiliani-Giudici,[3] è senza

[1] *Mem.* cit., p. 11. La polemica — occorre dirlo? — è quella che s'intitola *Settembrini e i suoi critici* (*Nuovi Saggi Critici*; Napoli, 1903, 19ª ediz., p. 227 e sgg.), dove la nota a p. 239 e le ultime tre pagine porgono della critica e storiografia letteraria tale concezione, che non si spiega come per un trentennio siasi continuato a gridare contro il metodo critico desanctisiano! — Ma oltre a questa polemica, e altri giudizi su storici anche stranieri, è da vedere del De Sanctis la recensione su *La Storia della lett. it. del Cantù*, in *Saggi critici*; Napoli, 1902, 19ª ediz., p. 300 e sgg.

[2] Torino, 1843, p. 695.

[3] "Il maggiore e forse il solo vizio che l'offende, sta in quelle contorsioni di periodi, in quelle giravolte sdolcinate, in quel voluttuoso disseminare di particelle significanti nulla, che ora legano ora slegano i membretti, sia per solo amore di armonia, sia per presentare il pensiero in tutti i lati, e non solo esprimere l'idea, ma le ideette che vi rampollano intorno; ed è tal vezzo leggiadro, tal vezzo artificiato, che solo che avanzi d'un capello, come lo provò il folto e belante gregge de' suoi imitatori, diventa smorfia insoffribile„. In De Sanctis, *Polem.* cit., pag. 247. Allo scrittore siciliano fu l'anno scorso inaugurato un busto a Palermo: cfr. *Onoranze a P. Emiliani-Giudici* (Palermo, 1903), dove sono riprodotti tra gli altri i discorsi del Cesareo e del Guardione; ma vedi G. Pantaleone, *La critica estetica* (Estr. dalla *Rivista di filos. e scienze affini*, maggio-giugno 1904, anno VI, vol. I, nn. 5-6), Bologna, 1904.

pensiero; e propugnava la filosofia del linguaggio del Cesarotti, del quale adoperava la divisione dell'eloquenza in razionale o logica o grammaticale e rettorica o fantastica: pronto a far buon viso agli *Elementi di letteratura* del Marmontel e alle *Lezioni sulla rettorica e le belle lettere* di Ugo Blair, che parvero, e in parte furono, specie tra noi, libri rivoluzionari, e che, in ogni modo, non uscivano per esser molto presto superati.

Sollevandosi di tanto sulla critica formalistica de' puristi avversari, il Torti affermava la forma del *Decameron* "uno sforzo dell'arte non un facile prodotto della natura", meno faticoso per altro di quello occorso all'autore per istendere i suoi primi romanzi in prosa; — si viene, non dico, toccando terra, ma allargando lo studio della personalità artistica; — tenendo l'occhio al Machiavelli e ad altri veramente vigorosi scrittori, dimostrava che quel tentativo di creare una prosa italiana anticipava la manifestazione che l'idioma nazionale avrebbe fatto del suo genio, che era stato, dunque, un fargli violenza — su di che la critica moderna troverà ben poco da ridire;[1] — sosteneva che fu un danno l'averla calcata sulla latina e una colpa l'averla raccomandata all'indecenza e al libertinaggio; le contrapponeva l'ideale d'una prosa che mancava ancora all'Italia, assai vivace e colorito; — il Leopardi non aveva ancora lamentata un tale mancanza; — raccoglieva testimonianze di

---

quanto il De Sanctis osservava pel Foscolo a pp. 129-133, in uno di quei tanti quadri storici che abbozzò con magistero d'arte pari alla grande conoscenza che aveva de' *fatti*.

[1] Vedi infatti Bacci, *Della prosa volgare del quattrocento*, Firenze, 1897, pp. 23-4, dove anche troviamo il Capponi aver usato un'identica frase: "nè avrebbe il Boccaccio *al nostro idioma fatto la violenza ch'egli fece....*".

ogni secolo di ribelli a gustarla;[1] e, venendo ai particolari, ne biasimava le inversioni, l'abuso delle tinte poetiche, — anche questo prima del Foscolo, — degli epiteti oziosi, le costruzioni manierate, i pleonasmi; ne scopriva — con parole che arieggiano altrettali del Gaspary[2] — il difetto d'espressione e di vita, specie ne' tratti che avrebbero dovuto essere più passionali, apponendolo al contorno e al lusso grammaticale, alla lentezza, alla gravità, alla fredda rettorica di parole, che tengono quasi sempre il luogo del calore psichico, de' colori fantastici, " di quei tropi, di quelle felici metafore, che dipingono in un tratto all'immaginazione, ciò che invano si tenterebbe esprimere con dieci periodi di parole: (chiamava (si badi!) *grammatica* quello che che il De Sanctis chiamerà rettorica, e rettorica quel che pel De Sanctis sarà arte: il Torti tornava al Du Marsais in queste interpretazioni psicologiche delle figure non ancor superate dalla critica estetica del De Sanctis); e dove il cinquecento aveva trovato pienezza d'armonia, il Torti, infine, con l'orecchio pieno d'altre clausole, ne trovava quasi la negazione.

Ma se così aveva ragione pressochè piena sui puristi passati, presenti e futuri, che dell'arte del *Decameron* intendevano ed esaltavano, quali con più quali con meno di calore, quali in modo assoluto ed esclusivo, quali con riserve e restrizioni, quali

[1] Non tralasciava, per es., quella della nota lettera del Caro al Salviati, dove lo scrittor marchigiano dava d'alcune prose del fiorentino un giudizio che il Foffano (*prolus. cit.* p. 33) — e va ad onore del Torti il ricordarlo, — citando la medesima lettera con uno scopo press'a poco uguale, dichiarerà "tutto vero".

[2] Si confronti l'analisi che fa il Torti della *Ghismonda* con quella che ce ne ha dato il Gaspary.

con criteri del tutto esteriori. Formatosi un suo concetto del *periodo*, vi ammette — bontà sua — che "il Boccaccio avrebbe de' periodi, ma dove è piano e schietto e non affatica il respiro, non dove attorciglia ed intreccia parole senza riposo „. Il Bonghi supera il Salviati e il Cesari, ma non la rettorica.

Meglio sentì il Boccaccio ne' suoi *Diporti*[1] il Tribolati, un avvocato nutrito di buoni studi e appassionato per l'arte de' grandi scrittori, ingegno vivace che seppe seguire il pensiero critico degli stranieri. Egli confessa di aver tenuta una via diversa tanto dalla critica "esclusivamente grammaticale e pedantesca, tutta nei classici antichi, e come appartata dalle opere moderne „, quanto dall'altra che s'avanza così "nelle nuove e diverse speculazioni estetiche, da smarrirvi ogni sua qualità nazionale „, si dichiara, insomma, seguace del Saint-Beuve. Ma appunto per questo anche lui non penetra molto oltre la corteccia. Sentite il letterato, non il critico acuto e profondo. Dice di voler far l'analisi estetica, ma in verità incappa spesso nell'interpretazione politico-moralistica; cita il Bottari e sostiene l'alta importanza civile del *Decameron:* ha poi una sua idea fissa, che il Boccaccio sia il vindice dell'istituto del matrimonio. Prende sul serio l'elemento tragico diffuso nel *Decameron*, e arriva a dire che in Griselda, "nella figlia del popolo, il Boccaccio ribattezzò socialmente la donna „. Certo il Tribolati ha buon gusto. Benchè non ne dia la

---

[1] Ho sott'occhio la 3ª ediz. coll'agg. di un nuovo diporto: Pisa, Libreria Stefano Macario e C., Succ. fr.lli Nistri, 1877. Ma il primo *Diporto* vide la luce nel *Poliziano*, periodico di Firenze, e porta la data del giugno 1859: il decimo fu scritto nell'agosto 1873: quello aggiunto è l'undecimo.

ragione, sa affermare che il Boccaccio ottiene i suoi effetti “con grande semplicità di mezzi„: la sua erudizione non pesa: rileggiamo con lui volentieri acuti giudizi d'italiani e stranieri dal Gigli al Gioberti, da Lorenzo il Magnifico all'Emiliani, di storici come il Quinet, il Michelet, il Lacroix, il Geruzez, il Villemain, il Taine, del Voltaire, dello Schopenhauer; lo seguiamo ne' riscontri e ravvicinamenti che fa col Pulci, il La Fontaine, il De Musset, il Molière, il Leopardi, il Goethe, il Byron; ma tutta questa erudizione gli riesce d'ostacolo a una netta visione della creazione artistica. Egli perde troppo spesso di vista la novella e non ne riceve mai una calda e diretta impressione: di maniera che non è più quel che pur vorrebb'essere le *critique.... qui sait lire et qui apprende à lire aux autres.* Egli non ricrea, ma decompone, come fanno in genere i commentatori. E così anche lui decompone la forma in *lingua,* di cui ammira “i vezzi più amabili„, e in *stile,* di cui trova nel *Decamerone tutte le più diverse maniere:* e cita e imita il Cesari nell'andare in sollucchero alle *maraviglie leggiadrissime dello stile!* e col Cesari gli Accademici della Crusca. Non abbandona la critica de' modelli. Siamo dunque fuori di strada. Al Tribolati manca il metodo. Nel *Diporto III* la considerazione alza il tono; ma la spinta è del Montégut che sulla novella di Alatiel aveva pubblicato un bello studio nella *Révue de deux monds.*[1] Nel quale, per altro, se non mancano buone osservazioni esposte con molto brio, ben dice il Gaspary che non è da accettare l'interpretazione filosofica

[1] Il 1° giugno del 68.

che il Montégut vi fa della novella, nè alcune delle sue generalizzazioni.[1]

*
* *

Queste come tutte le precedenti forme di critica più o meno formalistica furono finalmente superate dal De Sanctis.

Prima che la bella faccia e l'anima di Giovanni della tranquillità, egli, con piena coscienza del suo metodo, cerca la fisionomia e lo spirito di quella fin di medioevo, e vi scopre le due grandi correnti che se ne contendono il dominio, finchè l'una non distrugge l'altra in una rumorosa rivoluzione o catastrofe: lo *spiritualismo* in tutte le sue forme e astrazioni e personificazioni delle forze umane e naturali sciolte dall'individuo e esistenti per sè stesse, che ha il suo massimo e più completo espressore in Dante, il quale, però, resta sempre un do-

---

[1] Al Montégut " paiono bellissimi nel Boccaccio, e sono, quei quadri, ne' quali l'uomo si trova di faccia alla natura e in lotta contro i suoi fati: la peste, la guerra, l'incendî, la tempesta. Ivi la narrazione classica, sdegnosa de' particolari dell'arte moderna, è maneggiata dall'autor del Decamerone da gran maestro, che ti rende al modo antico e con stupenda efficacia, tutto l'insieme delle idee e delle imagini relative a quei soggetti „ (Tribolati, *op. cit.*, p. 113). A farlo apposta, dove riesce meno il Boccaccio è precisamente nel tragico. " Il concetto massimo „ poi del *Decameron*, secondo il Montégut, sarebbe questo: " l'amore presentato non solamente come la passione dominante del cuore umano, ma sibbene come il principal motore del viver sociale, e vero sovrano del mondo. Qui l'amore tien l'uogo dell'antico destino e del libero arbitrio cristiano „. E il Tribolati aggiunge di suo: " da molti luoghi si può giustamente rilevare, che nell'intelletto dell'autore della Griselda balenasse la sinistra luce, la quale svela, come al bagliore della folgore, molti di quei veri i quali sono fatali e inesplicabili; come questo della bellezza vittima espiatoria di sè stessa nel suo passaggio attraverso il mondo errante „. Non occorrono commenti.

minatore di quel mondo posto fuori della natura per la forza della sua fantasia e sa contrapporre l'inferno al paradiso; il *naturalismo*, che, sorto violentemente come reazione a quello, torna a liberare le forze naturali e umane dalle prigioni della trascendenza, rimettendole nelle loro sedi antiche, lo spirito nel corpo, l'intelletto nell'anima, i vizi e le virtù nella vita, la legge nella coscienza, lo scopo della vita nel mondo, e riceve la sua più piena e colorita e corpulenta figurazione nel libro delle *Cento Novelle:* espressione della formidabile lotta il *Canzoniere* petrarchesco, " ultima voce letteraria, rettorica ed elegiaca, di un mondo che si oscurava nella coscienza ", quasi sommersovi dalle onde luminose della cultura e della bella forma che vi si accavallavano fragorosamente.

Quel mondo dell'autorità non potè durare a lungo nella coscienza, perchè manteneva uno stato di tensione e di disquilibrio: perciò l'arte, che se ne impossessò per trasformarlo e rovinarlo, potè svilupparvisi solo quant'era possibile: mancò il dramma, l'inno, la satira, già iniziali e abbozzati nella *Commedia,* sorse la novella. L'arte del Boccaccio lo assalì, quando " viveva ancora nell'intelletto, non creduto e non abbattuto, ozioso, senz'alcuna efficacia su' sentimenti e sulle azioni ". E l'artista di questo momento d'indifferenza religiosa e politica, fra tanto fiorire di coltura, d'erudizione, d'arte, di commerci, d'industrie, non poteva esser che Giovanni Boccaccio, il più ortodosso e il più fiacco, erudito e borghese, dedito a' godimenti e non scettico, incurioso degli alti problemi dell'umanità e non materialista, ammiratore di Dante e del Petrarca e delle loro teorie poetiche e così indipendente da loro nel sentir la vita e nelle

concezioni artistiche così originale; di padre italiano e di madre francese nato a Parigi, affacciatosi alla vita in una corte di Napoli, estatico davanti la tomba di Virgilio non più mago e precursore del cristianesimo ma dolce ed elegante poeta; rappresentante tipico, insomma, d'una nuova generazione non più grande, non ancora volgare: sicchè la sua spensierata giovialità era veramente, quale il De Sanctis la scolpì, "l'ingresso nel mondo a voce alta e beffarda della materia e della carne, la maledetta, il peccato; il primo riso d'una società più colta e più intelligente, disposta a burlarsi dell'antica; la natura e l'uomo che pure ammettendo la esistenza di separate intelligenze, non ne tien conto, e fa di sè il suo mezzo e il suo scopo„.

Delineato così, storicamente e psicologicamente, l'ambiente e l'uomo, ne va scoprendo la personalità artistica tra le opere giovanili, e di sotto a quel miscuglio mitologico-rettorico-cavalleresco-mistico, verso cui era stata attirata, la trae fuori viva e schietta, nel suo atteggiamento e ne' suoi ben definiti contorni, con una potenza visiva d'artista e una forza di penetrazione critica, ignote al passato, insuperate, nè superabili se non muti in meglio il metodo critico da lui fissato e condotto alla perfezione, e che oggi, checchè si chiacchieri di critica storica e di critica estetica, permane immutato con tutti i perfezionamenti dell'indagine storica.

Seguirlo in quest'analisi delle opere minori del Boccaccio dal *Filocolo* al *Corbaccio* — dove altri[1]

---

[1] Sul *Filostrato* ha buone osservazioni l'Emiliani-Giudici, che però lo esalta forse oltre il merito e con giudizi troppo vaghi.

mai non ficcò, oltre la corteccia, lo sguardo — per vedere come “ sotto vernice antica spunti *via via* il *suo* mondo interiore, una mollezza sensuale della immaginazione congiunta con una disposizione al comico e al satirico „, e come al contenuto che gli era proprio, naturalistico, idillico, umano, sensuale, il Boccaccio “ si accosti con l'animo preoc cupato dall'erudizione, dalla storia, dalla mitologia e dalla rettorica „, ricevendone un'impressione quasi sempre falsa perchè non immediata e perchè colta a traverso il velo delle vecchie forme, non ci è possibile qui; nè ci è possibile seguirlo in quella più vasta e minuta, come portava la necessità, che fa del *Decameron*. Ma basterà dire che in questa le fattezze dell'arte boccaccesca, già abbozzate nell'altra, vengono scolpite a maraviglia nella loro concretezza e nelle loro sfumature: si scioglie il problema di quest'arte: il Boccaccio ha assunto una disinteressata contemplazione artistica; sparisce il dissidio tra le forme pagane e il nuovo contenuto, la natura è colta nella sua immediatezza, sciolta dell'involucro in cui era inviluppata, e vien fuori tutt'una società popolata di innumerevoli figure ne' suoi vari elementi, “ sorpresa calda calda nell'atto della vita e trasportata nel *Decamerone*: quadro immenso della vita in tutte le sue varietà di caratteri e di accidenti i più atti a destare la maraviglia, sul quale spicca Malebolge tirato dall'inferno e messo sul proscenio, il mondo sensuale e licenzioso della furberia e della ignoranza, entro cui si move senza mescolarvisi un mondo colto e civile, il mondo della cortesia, riflesso di tempi cavallereschi, vestito un po' alla borghese, spiritoso, elegante, ingegnoso, gentile, di cui il più gentile è Federico degli Alberighi. Gli

abitanti naturali di questo mondo sono preti e frati e contadini e artigiani e umili borghesi e mercatanti, con un corteggio femminile corrispondente, e le alte risa plebee di questo perpetuo carnevale coprono le donne e i cavalieri, le armi e gli amori, le cortesie e le imprese di quel mondo dello spirito, della coltura, dell'ingegno e dell'eleganza, allegro anch'esso, ma di un'allegrezza costumata e misurata, magnifico negli atti, avvenente nelle forme, e nel parlare e ne' modi decoroso. Questi due mondi, le cui varietà si perdono nello sfondo del quadro, vivono insieme, producendo un'impressione unica e armonica di un mondo spensierato e superficiale, tutto al di fuori nel godimento della vita, menato in qua e in là da' capricci della fortuna. Questo doppio mondo così armonizzato nelle sue varietà riceve la sua intonazione dall'autore e dalla lieta brigata che lo introduce in iscena „. Questa sintesi del De Sanctis è un'opera d'arte d'una vita e d'un'evidenza veramente maravigliose: è un altro quadro ch'egli vi compone e ricrea sotto i vostri occhi con un pennello magico e che poi v'illustra in tutte le sue parti con una parola sempre eloquente, sicchè alla fine vi rimane incancellabile nella fantasia: ascoltarlo è rileggere e capire il *Decameron*. Capito quel mondo, avete capita la sua forma, perchè la forma è essa medesima quel mondo, dove l'autore “ guazza, e si dimena, e si strofina e si lascivia „. Il mistero della forma o del periodo boccaccevole qui è svelato.

“ Dove il periodo boccaccevole „, mi si permetta la citazione d'un altro lungo brano, “ diviene una creazione *sui generis,* un organismo vivente, è nel lato comico e sensuale del suo mondo. E non già

che vi adoperi maggiore artificio o finezza; ma è che qui ci è la musa, vale a dire tutto un mondo interiore, la malizia, la sensualità, la mordacità, un vero sentimento comico e sensuale. Ed è questa sentimentalità la sola che la natura abbia concesso al Boccaccio, che penetra in quei flessuosi giri della forma e ne fa le sue corde. Il suo periodo è una linea curva che serpeggia o guizza ne' più libidinosi avvolgimenti, con rientrature, e spezzamenti, e spostamenti, e riempiture, e sono vezzi e grazie, o civetterie di stile che ti pongono innanzi non pur lo spettacolo nella sua chiarezza prosaica, ma il suo motivo sentimentale e musicale. Quelle onde sonore, quelle pieghe ampie della forma latina, piena di gravità e di decoro, dove si sente la maestà e la pompa della vita pubblica, trasportata dal foro nelle pareti di una vita privata oziosa e sensuale, diventano i lubrici volteggiamenti del piacere stuzzicato dalla malizia. In bocca a Tito, a Gisippo, senti la rettorica imitazione di un mondo fuori della coscienza, l'aria è pur quella ma cantata da un borghese, che non ne ha il sentimento e sbaglia spesso il motivo. Qui al contrario, in questo mondo erotico e malizioso, hai la stess'aria penetrata da un altro motivo che la soggioga e se l'assimila; e quelle forme magniloquenti che arrotondivano la bocca degli oratori, arrotondiscono il vizio e gli dànno gli ultimi finimenti e allettamenti. I latini nell'espressione del comico gittavano via le armi pesanti e vestivano alla leggiera; il Boccaccio concepisce come Plauto, e scrive come Cicerone. Pure il suo concepire è così vivo e vero che Cicerone si trasforma nella sua immaginazione in una sirena vezzosa che tutta in sè si spezza e si dimena. Ma

spesso, tutto dentro nel soggetto, gitta via i viluppi e i contorcimenti, e salta fuori snello, rapido, diritto, incisivo. Maestro di scorciatoie e di volteggiamenti, la sua immaginazione covata da un sentimento vero spazia come padrona tra forme antiche e moderne e le fonde e ne fa il suo mondo, e vi lascia sopra il suo stampo. Sarebbe insopportabile questo mondo e profondamente disgustoso, se l'arte non vi avesse profuse tutte le sue veneri, inviluppando la sua nudità in quelle ampie forme latine, come in un velo agitato da venti lascivi. L'arte è la sola serietà del Boccaccio, sola che lo renda meditativo fra le orgie dell'immaginazione, e gli corrughi la fronte nella più sfrenata licenza, come avveniva a Dante e al Petrarca nelle loro più alte e pure ispirazioni. Di che è uscito uno stile dove si trovano fusi i varî uomini che vivevano in lui, il letterato, l'erudito, l'artista, il cortigiano, l'uomo di studio e di mondo, uno stile così personale, così intimo alla sua natura e al suo secolo, che l'imitazione non è possibile, e rimane monumento solitario e colossale fra tante contraffazioni „.

In questa chiusa il De Sanctis, che per ben settanta pagine in tante questioni e analisi e sintesi si mostra, come del resto in tutta l'opera sua, d'una coerenza sorprendente, mi par riuscito superiore a sè stesso. Poichè, sciogliere con così elegante semplicità un problema che aveva travagliato tante menti dal quattrocento in poi, non era facile impresa. Così fossero meditate quelle pagine, non dico da chi crede che la critica sia tutta nell'erudizione e queste siano *formule* — per codesti miopi è già venuto il giorno del giudizio —, ma almeno da chi, rimettendo a nuovo certe vedute del-

a critica formalistica, vorrebbe far credere d'aver creato la nozione critica della forma!

*
* *

Dalla *Storia* del De Sanctis a quella del Gaspary, con la quale si esauriscono l'analisi e la descrizione della forma boccaccesca, corre poco meno d'un ventennio,[1] periodo quasi febbrile d'indagini storiche sulla nostra letteratura. Il Boccaccio non fu de' meno studiati e s'ebbe una lunga serie di lavori grandi e piccoli, cui potè forse dare una maggiore spinta la celebrazione dei parentali in Certaldo, oratore il Carducci.[2] Orbene, il risultato di questo lungo e vario lavorìo non solo non modifica, ma conferma splendidamente la critica desanctisiana: naturalmente la corregge, migliora e finisce, dimostrando col fatto come il metodo critico sia uno solo e come la storia serva d'indispensabile mezzo alla comprensione piena dell'opera d'arte, ma non sia essa la critica.

Nel primo decennio di questo periodo degli studi boccacceschi[3] hanno un particolare interesse quelli

[1] La parte prima del secondo volume, dov'è trattato del Boccaccio, uscì nell'originale tedesco nella primavera del 1888 e nella bella traduzione italiana del Rossi nel 1891.

[2] Codesto bel discorso ha di suo la forma letteraria e le tirate politiche e moralistiche; la sostanza non è nuova, era già nel De Sanctis. Lo stesso dicasi per quel che il Carducci aveva già scritto del Boccaccio nella magistrale sintesi *Dello svolg. della lett. naz.*

[3] Per quanto concerne la forma, abbiamo poco più che i parziali commenti del Cappelletti (raccolti in *Studi sul Decamerone*, Parma, 1880) e del Fornaciari (ripubblicati in Firenze, 1900). Il Cappelletti s'occupa specialmente di fonti (dopo il Manni, il Bartoli dice che agli studi sulle fonti l'Italia era rimasta estranea; ma è da ricordare che pur dopo il Du Meril e il

intorno alle fonti,[1] che da noi sono rappresentati dal Bartoli; nel secondo quelli sulla vita, specie la giovanile, più oscura, e li rappresenta il Crescini: col Bartoli e col Crescini noi facciamo la conoscenza de' critici stranieri che s'occuparono del grande novellatore in questo torno.

È ben nota la polemica del Bartoli contro quella lunga schiera di studiosi francesi, Fauchet, Caylus, Le Grand' Aussy, Barbazan, Le Clerc, Gautier, Moland e D'Hèricault e altri che all'unisono vi ripetono essere stato il Boccaccio un copiatore dei loro *Fabliaux*. Il De Sanctis li aveva chiamati *femminette* e aveva tirato via: il Bartoli non solo s'accalora contro d'essi, ma bolla di leggera la critica del De Sanctis per aver disconosciuta " l'importanza scientifica di uno de' più belli e più nuovi

---

Dunlop, noi avevamo avuto il Galvani, che nelle *Lezioni accademiche*, Modena, 1840 aveva illustrato un luogo del *Decameron*, il *pater noster* di S. Giuliano) e della fortuna delle novelle, e non sempre la sua erudizione è frutto di ricerche personali; il Fornaciari illustra la lingua, la sintassi e lo stile, e per questo rispetto è certo superiore a ogni altro commentatore: anche il *Discorso preliminare* contiene buone osservazioni; ma i commenti non sono fatti apposta per svelare l'arte e scioglierne i problemi. Studi parziali diedero il Casetti, il Martini, il Biagi e altri; il Corazzini pubblicò l'*Epistolario;* il Renier raffrontò da par suo la *Vita Nuova* con la *Fiammetta*; lo Zumbini s'occupò del *Filocolo*, e vi fece delle fini osservazioni e ne svolse altre ch'erano già in germe nel De Sanctis. L'Hortis lavorò ottimamente sulle opere latine. Lo Zambrini e il Bacchi iniziavano bene le ricerche bibliografiche. Il Landau, giovandosi di studi propri e d'altrui, ragionava in una dotta monografia della *Vita e delle opere* del Boccaccio, che il nostro Antona-Traversi traduceva in italiano e arricchiva di giunte nel 1881.

[1] Il Landau aveva veramente fino dal 1869 pubblicato il suo volumetto su *Le fonti del Decamerone*, e non occorre dire che non va confuso coi critici francesi; un altro lavoro sui novellisti italiani dopo il Boccaccio pubblicò nel 1875 a Vienna, *Beiträge zur Geschichte der Italianischen Novellen.*

rami di studio de' tempi nostri „.[1] Nessuno disconosce l'utilità di codesti studi, ma sulle relazioni di valore che intercedono tra *fonte* e *opera d'arte*, ormai quasi tutti siamo d'accordo col De Sanctis. Non si creda per questo inutile la polemica del Bartoli, non solo perchè restringe ne' loro limiti quei rapporti tra i precursori e l'artista, quantunque forse esageri nel valutar l'importanza della tradizione; non solo perchè, come ha notato il Gaspary, contiene anche osservazioni originali sul *Filostrato*; ma anche perché, come dicevo, conferma la descrizione che il De Sanctis aveva fatto dell'età e dell'opera del Boccaccio: il Bartoli, che nomina una volta espressamente con lode anche il De Sanctis, cita il Villari e il Carducci, ma avrebbe anche in quei luoghi potuto ben citare il De Sanctis. Lo stesso vale per i suoi *Primi due secoli,* che terminavano appunto col Boccaccio quattro anni dopo.

Nel secondo decennio gli studi boccacceschi[2] mirano specialmente a illustrar la vita e la genesi specie delle opere giovanili del Boccaccio. Come dicevo, il Crescini in questo campo reca un maggior contributo. Egli non ha soltanto il merito — già riconosciutogli da un giudice ben autore-

[1] *I precursori del Boccaccio e alcune delle sue fonti*, Firenze, 1876, p. 47.

[2] Del 1880 è la monografia del Koerting; *sulla composizione del Filocolo* e d'altri argomenti boccacceschi scrive più volte e bene il Novati, e intervengono nelle discussioni altri illustri romanisti italiani e stranieri; il Tobler discorre con maggior dottrina e esattezza del Foscolo sul *testo* del *Decameron;* il Ferrari compila un buon saggio di bibliografia boccaccesca; lavori parziali riguardanti anche la forma ci dànno il Pinelli, il Borgognoni, il Graf, il Maurici; il Guerrini e il Ricci ragionano sull'attendibilità della *Vita di Dante*, di cui il Macri-Leone dà una nuova diligentissima edizione; l'Antona-Traversi non si contenta solo di tradurre e arricchire il Landau.

vole, il Gaspary, — “di avere nel suo *Contributo* ricercate colla maggior diligenza le opere giovanili del Boccaccio per trarne notizie biografiche, cosicchè potè lumeggiare l'indole della relazione di Giovanni con Fiammetta e fissare con sicurezza l'ordine di successione della maggior parte delle opere stesse„, ma, pur dichiarando di non aver voluto descriverne l'arte, d'esser riuscito, con brevi sunti e fugaci osservazioni psicologiche ed estetiche,[1] a farne balenare il carattere e il valore, risolvendo anche con sicurezza importanti problemi d'estetica. Il Crescini ben dimostra quel che valga l'erudizione nella mente d'un uomo d'ingegno acuto e di gusto sano e sagace. E si constata con molto piacere, benchè una sola volta confermi esplicitamente un giudizio del De Sanctis sulla *Fiammetta*, come ciascuna delle particolari sue conclusioni provi la verità delle intuizioni desanctisiane. Con maggior piacere si constata che le sue ricerche sugli amori e la vita giovanile del Boccaccio lo conducono a dar un maggior valore psicologico e perciò anche estetico alle opere minori, specie al *Filocolo*, così severamente giudicato dagli uni e a torto tanto esaltato da altri come il Sorio. E con lui vediamo i criteri critici de' due maggiori biografi del Boccaccio, il Landau e il Koerting. Ma poichè “il suo bel lavoro„ sappiamo che riuscì “di grandissima utilità„ al Gaspary, così senza soffermarci, come pur sarebbe nostro desiderio, sulle analisi della forma del *Decameron* che ci hanno dato e il Landau e il Koerting, veniamo al

[1] Mette, p. es., molto bene in rilievo che nelle sue opere giovanili la posizione del Boccaccio è quasi sempre quella di chi viva di memoria e di speranza: e l'avere scoperto che queste son le due prime muse non è di poca importanza.

Gaspary, dal quale, seguito ad entrambi, c'importa sopratutto conoscere se e in quanto sia stata superata la critica desanctisiana sulla forma del *Decameron.*

***

Il Gaspary si colloca davanti al Boccaccio con lo stesso atteggiamento critico del De Sanctis, del quale ascoltò le lezioni e alla cui "cara memoria"[1] dedicò la sua eccellente *Storia* della nostra letteratura.

Il primo capoverso del relativo capitolo, dove si assegna al Boccaccio la sua posizione storica di fronte a Dante e al Petrarca, discende integralmente dalla critica desanctisiana, e tutto il capitolo è condotto secondo lo schema, il metodo, i criteri dell'insigne critico napoletano, che si riassumono in quest'unico scopo: scrutare per caratterizzarla la individualità del Boccaccio, quale risulta dalle sue opere e dalla sua vita, nella sua concordia con quelle correnti spirituali del tempo che espresse e nel suo contrasto con le altre due personalità del triumvirato nelle quali s'incarnano correnti opposte e la lotta delle une con l'altre.

Il Gaspary segue più rigorosamente il criterio biografico nella trattazione della produzione artistica del Boccaccio; si ferma, perciò, con maggior interesse e diligenza a ricavarne le allusioni personali per meglio scolpirne la figura; indica con più precisione i luoghi delle opere minori che sono

---

[1] I facili critici del De Sanctis e sostenitori di non so quale indirizzo critico opposto al suo, leggano le lettere, piene di riconoscente affetto, che il Gaspary diresse al maestro e amico dilettissimo (in F. De Sanctis, *Scritti varii* ecc. a cura di B. Croce, II, Napoli, 1898).

in più diretta relazione col *Decameron* per i segni che contengono della personalità artistica dell'autore che vi si veniva rivelando, e vi scopre un maggior numero di tratti caratteristici, sì che il giudizio complessivo su ciascuna d'esse appaia un po' più benevolo; disegnatore perfetto, evita le ripetizioni a cui dallo stesso calore delle sue impressioni era frequentemente condotto il De Sanctis, e così distrae meno l'attenzione de' lettori dal seguire lo svolgimento di quella fantasia e dal contemplare la figura dell'artista e delle sue creature; osserva forse meno, ma l'osservazione fissa in forme più sobrie e più nitide; determina meglio le teoriche del Boccaccio e le forme prevalenti tradizionali che ne invilupparono l'arte; mette in maggior rilievo le relazioni dell'opera del Boccaccio con le sue fonti; passa in rassegna con più ordine la materia delle novelle e il loro speciale valore estetico; sicchè alla fine il suo quadro risulti mirabilmente perfetto. Ma a tal perfezione egli giunge per la strada battuta dal De Sanctis, e la statua che egli vi presenta è quella stessa che il De Sanctis scolpì: egli l'ha finita, e, toltala donde l'altro, con la noncuranza de' grandi artisti, l'aveva lasciata, da abile espositore l'ha collocata nel suo più vero punto di luce.

Ma, per contrario, nel Gaspary è svanito quell'entusiamo con cui il De Sanctis trattava il suo soggetto; l'impressione si sente che non è più calda, senza dire che vi mancano quella pittura mirabile che del medio-evo aveva fatta il De Sanctis, il riassunto del *Decameron* che già ammirammo, una più abbondante analisi dell'elemento comico, che infatti nel *Decameron* è il principale, e quell'illustrazione del periodo boccaccesco che è per sè

stessa un'opera d'arte; e fors'anche, infine, una più efficace dimostrazione che meglio ci spieghi come il rettorico non sia nel meccanismo esteriore, ma nella fantasia, di cui il De Sanctis ci scopre più chiaramente e il processo e l'elaborazione anche riguardo alla espressione sua ultima: tutt'un di più dunque che non è vacue formule, ma effetto d'una visione più piena, calda e originale.

Chi conosce addentro il De Sanctis, vede forse meglio nella sua che nell'analisi del Gaspary. Le ripetizioni possono essere un difetto in una storia metodica, ma quando sono di una mente che aveva una grande coerenza, aiutano sensibilmente il lettore a salire l'altissima scala e penetrare nella cella del nume.

Certo è che con le due esposizioni la ricerca e la descrizione della personalità artistica del Boccaccio si esauriscono.[1]

---

[1] Dopo il Gaspary, a non parlar delle compilazioni di storia letteraria grandi e piccole, sul Boccaccio abbiamo poco più che alcuni studi dello Zumbini, uno sul *Ninfale fiesolano* e un altro sulle *Egloghe*, sulla cui cronologia scrive l'Hauvette, il *Boccace* del Cochin, alcuni raffronti di novelle con le loro fonti del Rajna (vedi qui a p. 218), del Paris, del De Bartholomaeis e di qualche altro; pel testo, *La novella di Griselda secondo la lezione di un ms. non ancora illustrato del Decameron* pubbl. dal Monaci (Perugia, 1902); la monografia del Wesselofsky su *Boccaccio, la sua società e i suoi contemporanei* (Pietroburgo, 1893-94); e altri studi del De Blasiis, dell'Albertazzi e d'altri pochi, pe' quali vedi il *Manuale* di A. D'Ancona e O. Bacci e gli ultimi fasc. del *Giorn. storico*. Recentissima è la monografia del medesimo Albertazzi, *Del romanzo* (Vallardi), dove si ragiona a lungo dei romanzi del Boccaccio, e in corso di stampa sono le *lezioni* che sul Boccaccio il De Gubernatis ha tenuto quest'anno all'Università di Roma. Sulle fonti riprende a lavorare particolarmente il Di Francia. Lo Zumbini ha ultimamente discorso dell'arte delle *Novelle* boccaccesche, ma non conosco ancora il testo della sua Lettura.

L'arte del *Canzoniere* secondo i critici maggiori

llo di Francesco Petrarca è uno spirito com-
che in ciascuno de' tre principali aspetti ne'
otentemente si manifesta, di uomo, di uma-
li poeta, offre allo studioso, e forse in egual
il più vivo interesse. Ma la gloria dell'im-
tà gli viene tutta dall'aver saputo esprimere
to d'animo, un movimento psicologico de'
atteristici, quantunque l'età che fu sua gli
sse l'amato alloro per meriti ben diversi, nè
olgari, e quelle che seguirono vi aggiunges-
velle frondi senza una chiara coscienza della
e del valore dell'arte sua. Spetta alla cri-
derna il vanto d'aver messa nella sua vera
me la vita, così la duplice opera del primo
del rinascimento e del Cantore di Laura,
assunto, sopratutto, quella coscienza che di-
esser mancata all'età precedenti, cioè della
a gloria.

aratisi col *Principe* e coll'*Orlando Furioso* i
endidi frutti della Rinascita e spentasi la

fiaccola della libertà, la letteratura si volge all'imitazione e la critica alla parte formale della letteratura: e il Petrarca, com'è tolto a modello dalla infinita turba de' versaioli, così, più che Dante e il Boccaccio stesso, diviene, per opera precipua del Bembo, il regolatore della volgar favella e il fornitore più liberale degli argomenti alle lezioni accademiche e della materia ai commenti; il più fortunato, dunque, e il più ammirato; ma qual fortuna e quale ammirazione! Petrarchismo e schematismo grammaticale e rettorico, ecco i premi e gli onori che gli toccarono, per oltre due secoli, fino a che non si ristabilì la concordia della letteratura con la vita, e la critica letteraria, già per entro il settecento ravvivata dal soffio de' tempi novi e da qualche scintilla del gran faro della sapienza vichiana, non s'avviò finalmente con Francesco Torti e più con Ugo Foscolo sulla via regia che percorse quasi intera con Francesco De Sanctis.

Fino a costoro sull'arte del *Canzoniere* non si esercita quasi altra critica che quella del commento, e di un commento che, astrazion fatta dall'erudizione storica e dalla disquisizione filosofica sulla natura dell'amore, non cura d'andar oltre il suono e la forma della parola e della frase.

Da Antonio da Tempo ad Alessandro Vellutello, dal Vellutello al Castelvetro al Tassoni, dal Tassoni al Muratori all'Alfieri, dall'Alfieri al Biagioli e al Leopardi, son quasi quaranta tra commentatori, postillatori e annotatori, gli studiosi ed eruditi che s'industriano attorno al *Canzoniere*. Certo, non diremo del tutto vana l'opera loro: poichè, mentre i cinquecentisti, per esser più prossimi alle memorie e alle tradizioni della poesia petrarchesca e partecipi di quel rinascimento poetico che dal Petrarca

era stato iniziato, contribuirono a chiarire l'intendimento specie della lettera del nostro poeta; nel seicento, il Tassoni, tra gli altri, pur dando alle sue celebri *Considerazioni* l'impronta della sua bizzarra individualità e facendo un'oramai inutile guerra al petrarchismo, gettava più d'uno sprazzo di luce sulla poesia, in genere, del Petrarca e su molti luoghi oscuri de' suoi versi d'amore; e nel secolo seguente, accanto al Salvini, l'Alfieri riempiva i suoi quaderni di annotazioni ricche di buon gusto e di giudizio. Ma di quella grand'arte, onde a noi moderni, tanto meno disposti a sentirla agitati come siamo dalla febbrile lotta per l'esistenza, il Petrarca è sommo, di quella serena arte nessuno di essi colse nè l'essenza nè il carattere, nessuno seppe sollevarsi a contemplarla nella sua unità estetica; nè valse al gran padre della storia italiana quel suo vasto e poderoso e versatile intelletto, quella sua altrettanto ammirata bontà e onestà di carattere a risparmiarlo dal riempire della più brutta arcadia le sue *Osservazioni sul Petrarca;* nè la sconfinata dottrina filologica, onde parve formidabile il Leopardi, e quella sua anima traboccante della più alta poesia del dolore giovarono a lui, qual ne sia stata la ragione, a mantenersi nel suo commento, pur fiorito d'eleganza, all'altezza del *Canzoniere*.[1] Gli è che quando la critica guarda al di fuori, come al meglio dell'opera d'arte, la visione fantastica si dilegua, e non v'è adito ad alcuna impressione estetica, che sola potrebbe spiegare, mentre è viva e

---

[1] Per questo lungo periodo critico che va da Antonio da Tempo al Torti, ho riassunto, in parte modificando forse l'intonazione, un brano della Prefazione di G. Carducci e S. Ferrari al loro commento delle *Rime del Petrarca* (ed. Sansoni).

calda, la ragion d'essere de' particolari e la forza de' segni esteriori.

Il Torti, il cui "modo di giudicare Dante, Ariosto, i lirici italiani del secolo XVII, i poeti berneschi, i ditirambici, e così via, può dirsi per gran parte davvero moderno",[1] si palesò, come altrove dimostrammo,[2] poco felice nell'interpretazione del *Canzoniere,* non credente qual fu nella realtà della passione che l'aveva ispirato e indispettito del culto inconsciamente professato al Petrarca dall'Arcadia, mentre ne esalta le canzoni politiche, perchè vi trova il sentimento in concordia piena con la forma. Ma pure il suo ribellarsi all'ammirazione del passato è già un progresso, e la sua critica, come tendenza innovatrice, merita l'onore del ricordo, quanto quella foscoliana.

Il Foscolo, e non pel solo Petrarca, la rompe anch'egli con la vecchia tradizione; più benemerito dell'Italia per tante ragioni, è anche più fortunato del Torti. Sicchè dal De Sanctis è stato chiamato "il primo tra i critici italiani che considera un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell'anima dello scrittore e nell'ambiente del secolo in cui nacque". Ma la sua critica, se ha importanza grandissima per la sua tendenza, più decisa e significatrice che non quella del Torti, a studiare più l'uomo che lo scrittore, più le cose che le forme, più la vita interiore che l'esterno meccanismo, nel fatto concreto è ancor troppo scarsa conquista, non solo perchè, come il

---

[1] B. Croce, *Per la storia della critica e della storiografia italiana* in *Atti Acc. Pont.,* XXXIII; p. 9 dell'*Estr.,* Napoli, 1903, memoria di capitale importanza, a' cui criteri direttivi ci siamo ispirati in questo come nel precedente nostro lavoro.

[2] Monogr. cit.

De Sanctis stesso affermò, il suo contenuto è superficiale, ma perchè non seppe schivare il pericolo di considerare l'opera d'arte come mezzo e non come fine, come documento e non come soggetto proprio dello studio, come produttrice di sentimenti e d'affetti, non come espressione di essi: scoglio nel quale vedremo urtare anche una certa critica post-desanctisiana.

Difatti, chi legga i quattro ammirati *Saggi sul Petrarca,* vi troverà molte belle osservazioni sull'amore e sul carattere del Poeta e sui tempi in cui visse, ma indarno vi troverà sciolto il problema critico-letterario o estetico dell'arte petrarchesca. Che sciolto? Non ve lo troverà neppur posto esplicitamente.

L'analisi che in quei saggi è fatta del *Canzoniere,* inserve a tutt'altro intento che a quello di esporne e caratterizzarne l'arte; ha di mira l'uomo, la realtà della sua psiche, la qualità e le vicende del suo amore. È studio più di psicologo che di critico. Tanto che gli scritti latini del Petrarca, specie quelli di natura autobiografica, hanno per il Foscolo un'importanza, se non maggiore, pari a quella delle poesie volgari, perchè negli uni come nelle altre egli vi trova identificato il poeta con l'uomo.

Quella stupenda canzone

> Nella stagion che 'l ciel rapido inchina

che serve mirabilmente al Gaspary a mettere in rilievo i caratteri essenziali dell'arte petrarchesca, è citata dal Foscolo per affermare che "*al venir del silenzio e delle tenebre,* la fantasia del poeta vestiva di terrore quell'oggetto medesimo ch'erasi dilettata d'abbellire e di ornare il giorno". E men-

tre lo stesso Gaspary ci fa vedere come il contenuto del *Secretum* diventi nel *Canzoniere* vera poesia, il Foscolo attribuisce alle poesie volgari come il cómpito di *spiegare* quanto si racconta in quelle latine, o di perfezionar queste " con maggior copia d'immagini e con più arte ", ossia con aggiungervi il condimento di un po' di rettorica. È la vecchia e resistente teoria dell'*ornato,* che offuscò tanti chiari e vigorosi intelletti. " Nell'arte di formare, mediante metafore, nuove ed evidenti imagini, vuoi delle più semplici, vuoi delle più astratte, il Petrarca è non men felice che originale ". Col qual criterio eccoci nuovamente in balia della critica de' famosi *pregi* e dei non meno famosi difetti: " l'*armonia,* l'*eleganza* e *perfezione* della sua poesia son frutto di lunga fatica, ma i *concetti* primitivi e l'*affetto* scaturiscono sempre dalla subita ispirazione di profonda e potente passione ", mentre l'*abuso* delle antitesi, le iperboli ripetute *troppo di frequente,* i *giochi* di parole e tutte le *fredde* affettazioni dipendono dal gusto di *trastullare* Laura e i suoi lettori. È l'interpretazione intellettualistica dell'opera d'arte, che scioglie l'espressione in *concetto* o *affetto* e *forma,* e considera i primi come il fondamento della poesia, la seconda come un di più, un abbellimento, un rivestimento esteriore che produce il diletto e l'ammirazione.

Il parallelo tra Dante e Petrarca non è istituito e fondato tanto sui caratteri dell'arte loro, quanto sugli opposti effetti morali che le due loro differenti maniere di poesia operano nell'animo de' lettori.

È dunque una critica, questa del Foscolo, esclusivamente psicologica, la critica del contenuto non quale si è trasformato nella elaborazione fantastica del poeta, ma quale si agitava nella sua psiche di

uomo, e colto attraverso la parola del poeta assunta come documento, pregevole o no secondo la sua maggiore o minore veridicità, non come segno dell'intuizione.

Incompleta, ma tale da far presentire una prossima trasformazione che la compia e la perfezioni: e già nel Foscolo stesso s'intravvedono intuizioni felici avute da un punto di vista che potrebbe dirsi veramente estetico, se più esatta ne fosse la dicitura, come, per esempio, quella, di fondamentale valore, della trasfigurazione di Laura, su cui il De Sanctis inalzò poi un così splendido edificio di critica. “Venti lunghi anni almeno dopo averla perduta„, dice il Foscolo, “standosi egli sull'orlo del sepolcro, mentre *potava più placido volgerle il pensiero,* cavò dalla memoria *pittura più distinta,* benchè forse non al tutto verace, del cuore e delle massime e de' costumi della donna, fonte d'ogni felicità e d'ogni travaglio di sua vita„.

Assegna al Petrarca il merito proprio del genio di *ritrarre a tocchi rapidi e vibrati* tutti quanti gli esteriori accidenti d'una passione, e acutamente osserva che il poeta “non si trattiene a definire ed amplificare; ma adopera ogni industria dell'arte, acciocchè le sue imagini trapassino, qual fulgido e rapido lampo, per la mente di chi legge„. Qui si presente il De Sanctis, che in fatti fece sue nella loro sostanzial parte queste osservazioni.

Il De Sanctis supera questa fase foscoliana della critica petrarchesca, e subordinando la psicologia alla disamina estetica, non esclusa la ricerca storica, penetra direttamente, come sempre, nell'anima dell'artista. E riesce ad un capolavoro di critica che l Gaspary non chiama insuperabile, ma *impareggiabile* addirittura.

Il De Sanctis, il quale nello scritto su *La critica del Petrarca* ferma la tendenza del suo pensiero estetico definitivamente ribelle alla dottrina metafisica del *concetto* e nella classica *Storia della letteratura* vi profila tutto il *vero* Petrarca, nel non meno celebre *Saggio,* sciogliendo la sintesi in analisi, svela il mistero fin allora impenetrato dell'arte petrarchesca; ma veramente mirabile ci appare quando ne caratterizza la *forma,* intesa, naturalmente, non nel comune senso pedantesco. Trovato il mondo del Petrarca e fissata la situazione che vi prende lo spirito del poeta, egli scopre che quanto si offre a lui gli si offre sensibilmente, e che "quel sensato egli ha una tendenza inconsapevole ad abbellirlo e raggentilirlo. Ha l'istinto della bellezza; quella melodia che sentite ne' suoi versi, risuonava già nell'anima, quei lumi, quello splendore, quella grazia, quella magnificenza d'elocuzione è un riflesso della luce interiore. Se medita, i pensieri sono illuminati dalla immaginazione; se si duole, o s'allegra, l'emozione è trasformata in immagine ". Chi è in grado d'intendere il valore di queste semplici parole, è in grado altresì di capire il Petrarca e di separare in lui il retore dall'artista. Se la emozione e la meditazione, passando attraverso la sua contemplazione, ne escono trasformate in immagini, assumono una forma concreta, avrete tutte le maraviglie d'un'arte squisita: altrimenti. artificio tecnico. costruzione meccanica. Tutto il fiume dell'eloquenza critica del De Sanctis deriva da questa limpida sorgente: alla quale voi lo vedete di frequente risalire, come per rinfrescarvisi e rischiararvisi. "Ciò che l'interessa ", dirà nella *Storia,* "non è entusiasmo intellettuale, nè sentimento morale o patriottico, ma la contemplazione per sè

tessa, in quanto è bella, un sentimento puramente stetico. Laura piange; egli dice: quanto son belle uelle lacrime: Laura muore; egli dice:

Morte bella parea nel suo bel viso „.

Ma il grande artista che si diletta della sua contemplazione, non se ne appaga, — se se ne appagasse, la sua poesia sarebbe assolutamente pagana e plastica, — e ne' momenti anche più geniali della produzione sente come un vuoto, sente la mancanza del possesso e del godimento e la serietà e la forza della vita reale. “ Questo sentimento del vuoto che penetra ne' più cari diletti dell'immaginazione, e li tronca bruscamente, questa immaginazione che appunto perchè si sente immaginazione e non realtà, produce le sue creature con a lacrima del desiderio negli occhi, questo desiderio inestinguibile che pullula dal seno stesso dell'arte e la chiarisce ombra e simulacro, e non cosa iva, sono il fondo originale e moderno della poeia petrarchesca „. “ L'immagine nasce trista, perhè nasce con la tristezza d'essere immagine, e non osa, e lo strazio di questa coscienza è raddolcito, erchè non ci essendo la cosa, ci à l'immagine, e osì bella, così attraente. Situazione piena di miteri, di contraddizioni e di chiaroscuri, che genera uel non so che *dolce amaro,* detto malinconia, un entirsi consumare e struggere dolcemente:

Che dolcemente mi consuma e strugge „.

Togliete questa malinconia, mutate gli oggetti ella contemplazione, e avrete una forma di poesia iolto somigliante a quella del D'Annunzio, che, se aragoni è lecito stabilire tra cose incomparabili,

è ben degno d'esser avvicinato al Petrarca, non già al Marino, come a torto e a sproposito si è fatto.

> Molto al mio cuore son care
> le cose che odo, che veggo

canta il nuovo vate nella *Laus vitae.* Le vede, sì, fuor d'ogni loro connessione superiore, le une isolate dalle altre, ma appunto in questa contemplazione è tutta l'arte anche del D'Annunzio. Egli, come il Petrarca, ha bisogno d'occupar tutto il suo spirito col contemplare: ond'è che l'uno e l'altro siano i due più grandi *immaginifici* che abbia la nostra letteratura: soltanto, il Petrarca è tristo, perchè non è un *dilettante,* come il D'Annunzio, ma un innamorato, e ha una fede e una morale e un suo concetto particolare della vita: ond'è che l'uno e l'altro siano incolpati di quei difetti che sono appunto formali alla pseudo-arte secentesca.

Riserbandoci di meglio dichiarare in altra sede questo ravvicinamento, torniamo al De Sanctis. Caratterizzata così la forma petrarchesca, egli ha come trovato il bandolo della matassa per isvolgere e spiegare ai suoi uditori internazionali di Zurigo tutto il *Canzoniere,* dove quella forma viene cogliendo a mano a mano " in questo o quel momento della vita, in questa o quella specie di contenuto.... nella ricchezza delle sue differenze e delle sue gradazioni ".

Siamo così alle analisi di quelle infinite *situazioni petrarchesche,* di quel *trasfigurarsi* e *dissolversi* di Laura, che solo il De Sanctis ha saputo istituire e condurre, e nelle quali è assolutamente impossibile seguirlo se non consentendo e ammirando.

Tutta la vita dell'arte petrarchesca si rivela nella parola del sommo critico napoletano, che la

traboccare da ognuno di que' segni esteriori in
i si concreò, dal metro, dal verso, dall'accento,
la frase, dalla parola, dalla virgola: più che una
elazione, è un accrescimento: alcuni sonetti del
trarca appaiono veri piccoli poemi.

Il De Sanctis ha redento il *Canzoniere* dalla
schina servitù a cui da secoli soggiaceva della
tica formalistica, e lo ha salvato dagli attentati
icolosi delle interpretazioni metafisiche alle quali
nessuna maniera si presta, lasciando ben poco
fare per la piena sua indipendenza estetica alla
tica storica.

Di fatti, quali progressi fa l'interpretazione delle
sie volgari del Petrarca nelle severe e sdegnose
alisi di Adolfo Bartoli, che primo usò sul nostro
ggior lirico la lama incisiva del rinnovato me-
lo che dissero appunto storico?

Il nostro compianto maestro, alla cui venerata
moria cogliamo la propizia occasione per man-
re di gran cuore un memore saluto, dedicò al
trarca il settimo volume, che fu purtroppo anche
ltimo, della sua poderosa *Storia della letteratura
liana*. Dei nove capitoli che la compongono,
ello che più riguarda il nostro argomento è l'ot-
vo, il più lungo e anche il più bello: *Il Petrarca
Laura,* una relazione storica: ma nè questo nè
i altri contengono disamine di fatti artistici.

Però, è bene si dica subito, la ricerca storica
n vi sta per sè stessa soltanto, ma, specie quella
cui si mostrano i risultamenti nel detto capitolo,
evidentemente fatta anche in servizio della com-
ensione e della valutazione estetica. Per questo
ne occupiamo qui.

È superfluo ricordare a che miri lo studio del
rtoli. Egli intende soprattutto — a ricostruire

un uomo, un carattere, un animo, una mente; a rendere ad uno scheletro la carne, i nervi, i muscoli, e dirgli: cammina davanti a me, che io ti vegga e ti giudichi. E che ti vegga in mezzo al tuo secolo.

Chi può negare l'utilità d'un tale studio e nel rispetto puramente storico e in quello dell'arte? Ma se per tale ricostruzione assumiamo a documento l'opera d'arte, non corriamo il rischio di afferrar le ombre invece de' corpi? E se dalla ricostruzione così fatta moviamo a comprendere e spiegar l'opera d'arte, non ci aggireremmo per avventura in un circolo vizioso?

Le principali conclusioni alle quali quella robustissima mente pervenne circa quella donna e quell'amore, che mantengono, ben fu da lui stesso riconosciuto, “giovane ancora, dopo tanti secoli, secoli, la fama al Petrarca„, sono: 1º) che Laura è un personaggio in gran parte reale, ma non la moglie di Ugo de Sade; 2º) che reale è la passione amorosa del Petrarca.

E noi, ammirati della sua critica potente sì nel demolire che nel ricostruire, saremmo disposti anche a *iurare in verba magistri*, e ad accogliere le due conclusioni, quantunque di fronte alla prima risorga e si levi altrettanto salda la vecchia opinione cui il D'Ovidio ha da par suo aggiunto quel che le mancava di credibilità, sì che ognuno ormai vi si possa acquietare, e di fronte alla seconda si delinei tutto il *romanzo psicologico* tanto abilmente di recente ricostruito dal Cesareo; ma al Bartoli che lanciava le franche domande: “che cosa importa a noi che Laura fosse o no una De Sade? Aggiunge questo o toglie qualche cosa alla bellezza della lirica petrarchesca?„, vorremmo a nostra

volta e con altrettanta franchezza chiedere: è proprio vero che "ostinandoci a vedere in lei ad ogni costo la moglie di Ugo De Sade si corre rischio di far servire a questo preconcetto tutta la critica del *Canzoniere?*" — Ancora. — Se voi affermate con tanta sapienza che "la Laura *vera* è quale se la finge il poeta, ne' varî momenti, nelle varie condizioni dell'animo suo,... riflesso del suo spirito...." — o non v'accorgete che della storicità della vostra Laura se ne può far benissimo a meno per intendere il *Canzoniere?* — Così, è proprio vero che *se si credesse* ad una vera platonicità dell'amore del Petrarca, gli si toglierebbe "ogni merito come pittore sovrano dei tumulti che gli agitavano il cuore, per ricondurlo alle modeste proporzioni di un trovatore che fa dell'arte più un giuoco di spirito che un'effusione dell'affetto?".

Il Bartoli, quasi ad ogni pietra che vien sovrapponendo al suo edificio severo, sente il bisogno come di riposarsi e di esclamare: — se non si fabbrica così, non sorgerà mai nulla.

Or noi pensiamo che il far dipendere l'eccellenza d'un'opera d'arte dalla maggiore o minore storicità d'un dato contenuto posto fuori dello spirito del poeta e desunto in parte da manifestazioni varie di atti reali e di scritti autobiografici, in parte da forme ed espressioni artistiche assunte come documenti storici, sia un procedimento critico pericoloso non solo, ma inconcludente. Tant'è vero che lo splendido periodo onde si chiude la dottissima analisi del maestro, non par disceso dalla somma di tanti accertamenti storici, ma ispirato da uno di quegli sguardi che il critico sa gettare per entro l'opera d'arte, par cosa più del De Sanctis, vorrei dire, che non del Bartoli, il quale deve ap-

punto al De Sanctis più di quanto non creda egli stesso. “Questo discendere, dunque„, conclude con parole che sanno di filosofia, “nei penetrali del proprio spirito, e afferrarne o i dolori o le gioie, e di un istante che fugge fare un poema immortale; questo scrutare sè stesso, e *convertire in arte ogni stilla di pianto, ogni desiderio, ogni palpito;* questo distaccarsi dai simbolismi medioevali, dalle idealità trascendenti, e *rivedere* l'umanità quale è, e risentirla nella sua verità; questo è che fa il Petrarca il primo lirico dei tempi nuovi; questo è che lo fa erede dell'antica e annunziatore della grande arte moderna„.

La narrazione storica, dedotta da documenti irrefutabili, è indispensabile, purchè non manchi dell'ultimo capitolo, a cui nessun documento può fornir materia: — Il passaggio del contenuto psicologico nella fantasia del poeta: — purchè cessi di essere storia a un dato punto, e diventi riproduzione, o continui a essere storia, ma del tramutarsi del contenuto in forma.

Perciò è facile vedere come, meglio che non il Bartoli, si giovasse del raffinato senso storico Adolfo Gaspary, col quale, infatti, progredì la critica della forma petrarchesca, progredì, dico, anche rispetto al De Sanctis, suo maestro, alla cui *cara memoria* il grande discepolo dedicò, giova ripeterlo, la sua monumentale storia della nostra letteratura.

Progredì quel poco che era possibile, in quanto che il Gaspary accettò completamente, esaltandola, l'analisi del De Sanctis.

Per entro un disegno più sobrio, più contenuto, le vive creazioni del critico napoletano son messe nella luce migliore e fatte spiccare a meraviglia dalla grande accortezza del Gaspary, il quale mo-

strò nel fatto di quali miracoli sia fecondo il felice connubio delle due critiche credute tanto nemiche e così degne, invece, d'integrarsi a vicenda in una unica forza. Il Gaspary, cui nessuno certo vorrebbe negare le alte qualità dello storico, vi parla continuamente e sempre di bellezza, di espressione, del modo della rappresentazione d'un dato contenuto psicologico, di tranquillità e di diletto estetici, di allegrezza lirica, di fantasia commossa; vi parla insomma dell'opera d'arte quale si è prodotta ed è nella sua indipendenza estetica e ve ne parla con quella precisione assoluta e con quella composta eleganza, che talvolta al De Sanctis mancarono.

Poesia non derivata dalla scuola, contenuto psicologico espresso come tale, libero dall'involucro delle astrazioni e personificazioni, la bellezza non ombra e simbolo di verità e di virtù, ma cosa reale essa stessa e indipendente, amore senza interiore svolgimento, ricchezza di sentimenti trasformata dalla fantasia commossa ma indisturbata in ricchezza d'immagini, contraddizione e fluttuazione di un'anima combattuta compiutamente espressa, poeta attore e spettatore, il valore della forma indipendente dal contenuto, i difetti derivati da questa emancipazione forzata, la trasfigurazione di Laura, la malinconia, l'armonia, la modernità e l'originalità di quest'arte petrarchesca, son tutte affermazioni e scoperte del De Sanctis; ma il Gaspary, fondendole in una concatenata e serrata esposizione, le rimette come a nuovo e fa loro acquistare quasi una maggiore significazione e forza di verità, se già non la ricevessero da un sostrato storico molto meglio vagliato. Oltre a questo, il Gaspary, e qui è il vero progresso, specifica come non fece il De Sanctis, il carattere dell'immagine pe-

trarchesca, che è la ricchezza e la larghezza, prodotti naturali e spontanei dello speciale atteggiamento di quel contemplatore singolare. Il Petrarca, osserva bene acutamente il Gaspary, ha bisogno di dipingere la bella forma in larghi tratti e di svolgere il suo contenuto psicologico con piena libertà: perciò è vera la vecchia opinione che le canzoni in genere, siano esteticamente meglio riuscite che non i sonetti. E anche nell'assegnare le cause dei difetti dell'arte petrarchesca e nel descriverli ci sembra più felice il Gaspary.

Insomma, quella statua della *Forma,* che il De Sanctis consigliava di collocare nel vestibolo dell'arte, perchè in quella si mirasse e studiasse, da quella fosse il principio, nessuno, certo, avrebbe scolpita più potentemente espressiva ch'ei stesso avesse potuto, ma pochi come il Gaspary sarebbero stati degni di darle l'ultima mano.

Nella vita interiore di questa splendida forma petrarchesca vorrebbe ora sostiture un diverso contenuto psicologico un giovane critico, giustamente superbo che l'edizione condotta sull'autografo vaticano sia venuta ad avvalorare una vecchia sua intuizione.

La tesi del Cesareo è di quelle cui si dà volentieri la qualifica di *brillante.*

Ma non è interamente nuova.

Già lo stesso De Sanctis, contro cui strenuamente la propugna, aveva osservato: “Quando poi, progredita la critica, dall'ordine materiale ed esteriore si passò all'ordine interno del contenuto, nacque facilmente l'illusione che ci potesse essere un nesso in queste espansioni amorose „. E si provò anche lui, il De Sanctis, a intesservi sopra una specie di *romanzo critico.* E vide con piena co-

scienza il problema estetico dell'ordinamento delle *Poesie volgari* del Petrarca, e affermò, quando non era facile affermarlo, che "un certo nesso generale, certi grandi intervalli, ne' quali si possano distribuire le sue poesie, con un ordinarle secondo categorie estetiche per agevolarne il giudizio", si arrivava a riconoscere; gli parve assurdo il "supporre un ordine *a priori* costruito dal Petrarca, come se gli fosse venuto in mente di fare un vero poema dell'amore", di quel che non poteva essere che un *giornale dell'amore*.

La scoperta dell'autografo vaticano sembrerebbe dar ragione al Cesareo, chi non tenesse conto di quel giudizioso *a priori*.

Il Cesareo, nel ricercare "le cagioni, onde il Petrarca volle quasi attratte nella figura ideale di Laura tutte le sue varie e disformi espressioni di amore; e si curò di riordinare e compiere con rime anche tardive la sua raccolta suprema; e le diede quella forma di narrazione seguita in cui ella oggi si mostra"; è animato dalla bella speranza che da una tale ricerca possa apparire "tutt'altra da quella ch'è apparsa finora la significazione, l'intenzione, la figurazione interna ed esterna della raccolta".

Noi crediamo che lo scopo d'una tale ricerca sia stato pienamente raggiunto: il Cesareo ha sorpreso il Petrarca nel tardo e segreto lavorìo a cui, giovandosi d'un suo diritto, "avendo l'occhio a un alto ideale di perfezione a un tempo morale e estetica", sottopose l'informe raccolta delle sue poesie volgari; ha scoperto il vario procedimento onde intendeva farne "la storia d'un uomo, il quale si affatica a conoscer sè stesso, a osservare, a scrutare, a analizzare i moti più oscuri dell'animo suo vòlto qua e là dal soffio delle passioni, e poi considera

attentamente lo spettacolo alto e tremendo della morte, e ciò tutto per conseguire l'*umiltà e il timore di Dio*.... la storia intima, turbolenta, analitica, d'una coscienza, la quale, attraverso i mille scogli della passione, cerca con angoscia infinita il porto della salvezza, e lo trova in Dio „; ha seguito gli sforzi fatti dal Petrarca per dare unità di azione e di luogo alla sua costruzione estetica, segnandone alcuni effetti che ne son derivati, e per esprimere il " graduale svolgimento psicologico d'una coscienza, che dal peccato assorge all'espiazione, dalla terra muove incontro a Dio, e lo contempla da presso nel fulgore della sua luce infinita „; e ne ha esaminato " le tre stazioni più importanti.... la coscienza iniziale del poeta ancora involto negli errori della sua giovinezza, quella di lui giunto nel più fitto della battaglia, la coscienza finale del trionfo morale e religioso „, concludendo che " tutto ciò che i moralisti aveano insegnato in aridi trattati irti di simboli, tutto ciò che Dante chiuse di veli nella mistica visione del suo poema, fu espresso dal Petrarca con una narrazione in versi ricavata dall'osservazione diretta de' fatti e de' sentimenti, da fare appunto riscontro umano e reale alla trascendente allegoria della *Comedia* di Dante. Questi aveva scritto l'epopea, per così dire, della liberazione morale; il Petrarca volle tracciarne la psicologia in un romanzo lirico, soggettivo e sentimentale „.

La significazione, dunque, l'intenzione, la figurazione interna ed esterna della raccolta delle *Poesie volgari* del Petrarca, sembrerebbe non esserci luogo a dubbi, appaiono diverse da quelle che apparvero finora; essa avrebbe, se ho bene inteso, come la *Comedia*, oltre al *letterale*, un significato

anagogico, e sarebbe unico esempio in tutta la storia della nostra letteratura, un vero romanzo psicologico.

Tali conclusioni sono, chi non lo vede?, di capitale importanza ed aprono certamente un nuovo campo di studi elevati agli studiosi; ma spostano la valutazione estetica dell'arte petrarchesca? ne mutano la fisionomia e i caratteri, quali erano già stati tratteggiati dal De Sanctis che il Cesareo, e gli fa onore, definisce il più acuto critico che sia mai stato fin oggi della poesia del Petrarca? Non lo crediamo. Se le conclusioni del Cesareo rispondono alla verità, noi giudichiamo che nel suo ordinamento il Petrarca fece opera, in gran parte, di critico e non di poeta: nè egli avrebbe potuto forzare il suo temperamento artistico nè mutare il suo contenuto psicologico e il suo atteggiamento di contemplatore per dare all'arte sua un significato diverso dal naturale. E mi par che il Cesareo stesso lo riconosca, quando, verso la fine della sua dimostrazione, afferma: " l'arte del poeta appunto consiste nel rappresentar con vaga efficacia gl'innumerevoli stati d'animo di codesta situazione [quella di amante deluso], secondo il variare delle circostanze esteriori e il lento ma continuo assorger della coscienza a pensieri più casti e severi, a aspirazioni più alte e solenni ".

E ben crediamo che quel titolo di *Fragmenta*, lungi dall'indicare un pensiero nascosto del poeta, quello di collegare quelle rime tra loro sì che divenissero " qualcosa d'organico e di compiuto, la espressione ordinata di un sistema, cioè d'un mondo ideale; un perfetto individuo estetico, il suo *magnum opus* ", indichi invece molto bene il loro carattere frammentario; carattere intrinseco, la loro

vera forma estetica; e che ciascuna poesia, se pur fu dall'autor suo, fattosene critico, adattata a formare un sistema, resti sempre, come l'intese il De Sanctis, "un tutto intelligibile in sè stesso", appunto un perfetto individuo per sè stante.

In altre parole, noi pensiamo che la critica del Cesareo elevi il valore del contenuto psicologico del *Canzoniere*, non ne muti il carattere della forma, oggetto del nostro discorso.

In ogni modo, chi formulerà nella storia della nostra critica il giudizio sintetico, quale fu preparato da' secoli precedenti, su Petrarca poeta, come non potrà trascurare i preziosi contributi che ciascuno dei nostri più insigni critici viventi recò alla critica del *Canzoniere*, dovrà considerare quali pietre angolari le analisi del Foscolo, del De Sanctis, del Bartoli, del Gaspary e del Cesareo che noi cercammo di riassumere e brevemente discutere; ma, indubbiamente, la fisionomia dell'arte petrarchesca sarà, nelle sue linee principali, quella che scolpì Francesco De Sanctis nel suo mirabile *Saggio*.

PARTE III.

STUDI BOCCACCESCHI

Il *Decameron* e una sua fonte

Il tema del geloso confessore

“ La versione più vicina, se non proprio la fonte nmediata „, della novella 5ª della VII giornata el *Decameron*, ove è svolto il tema del geloso con-ssore, ci sarebbe offerta, secondo il De Bartho-maeis, dal noto frammento bergamasco, che egli uovamente ha ricostruito e dato in luce negli *critti vari di Filologia* pubblicati per festeggiare XXV anno d'insegnamento del nostro maestro rnesto Monaci.[1]

Riscontri parziali, già in parte vittoriosamente ombattuti dal Landau e dal Bartoli e su' quali, condo il De B., sarebbe inutile insistere, erano ati trovati:

1º) nella *Flamenca;*
2º) nella *Donna marsigliese;*
3º) nel *Tristano anglo-normanno;*
4º) in qualche racconto orientale;
5º) in qualche tradizione classica;

[1] In Roma, Forzani e C., MDCCCCI, pp. 204-5.

6°) nel *fableau* della *Borgeoise d' Orliens.*

Ravvicinamenti invece probabili sarebbero quelli istituiti:

7°) (già dal Manni) col cap. *De his quibus utimur in mensa* della *Mensa philosofica optimae valetudinis;*

8°) col *fableau Du chevalier qui fist sa fame confesse ;*

9°) con la XXVIII delle *Novelle antiche.*

Ce n'è dunque da contentar tutti i gusti. Noi accetteremo senz'altro tutte le conclusioni del De B., che son le seguenti:

1ª) il testo bergamasco è anteriore e assai vicino anche per certe congruenze formali (Ancò te darò lo zorno che tu vé zircando; — se el me marito lo savesse, el morivave del dolo .... Dé, ténime zellata la mia penitenza) alla novella decameroniana.

2ª) nella seconda parte di essa c'è tutto il testo bergamasco.

3ª) che questa scena il Boccaccio la predispose col *cappello* della novella, con la storia del giovine vicino, del buco nel muro ecc., per mezzo della *semplice guida della logica*, risalendo alle cause de' fatti narrati dal suo predecessore.

Ma accolte queste conclusioni, che passo abbiamo fatto fare alla critica dell'arte del Boccaccio? Il De B. ha troppo ingegno per non riconoscere che il Boccaccio "riuscì a foggiare un intreccio nuovo e a trasformare in opera d'arte un'umile narrazione giullaresca"; ma questa è appunto l'affermazione che occorre chiarire vera, qui è il nodo: qui veramente incomincia il lavoro del critico giudice e espositore. Poichè anche il merito di aver foggiato un intreccio nuovo noi non siamo disposti a riconoscere che sia un gran titolo d'onore pel Boc-

caccio: inventare un intreccio, non è alto ufficio dell'arte: e a confronto di tante *pochades* francesi la più ricca invenzione boccaccesca è una miseria. La fantasia non inventa, ma intuisce, vede, esprime, crea: e noi dobbiamo seguire questo procedimento e scoprire i caratteri di tali visioni e espressioni: in una parola ricrearle in noi. Ora, i più degli studiosi delle fonti si fermano appunto qui come a meta finale. Noi non diciamo certo che alla considerazione estetica non giovi sapere da quali fonti trasse la sua materia un artista; è un elemento storico de' moltissimi che è necessario conoscere per collocarsi nell'ambiente e nell'ora in cui un artista dette la vita alle sue creature; ma non più.

Sul valore, non storico, ma artistico del testo bergamasco non occorre spendere molte parole. La donna chiede d'andare a confessarsi: di notevole qui ne' suoi tratti non c'è che l'accorto avvertire che recherà con sè una compagna e la lisciatura data al marito col chiamarlo *fino*. Il marito vorrebbe negarle il permesso, nel dubbio che debba star troppo a tornare, ossia che il prete abbia a trattenerla; ma, venutagli in mente un'astuzia, *sub conditione* l'accorda; e ottenuta la cappa dal suo padrino *zentile*, va *mansueto* a la grata: dunque un sospetto, un atto d'inutile e ingiustificata prudenza che gli costerà caro, un atteggiamento che lo rende un po' comico, perchè ridicolo. La donna, scaltra, indovina e medita la vendetta, ma una vendetta di parole non di fatti, con movimento molto naturale. Agli sforzi del marito di non farsi scoprire resi con certa efficacia, ben corrisponde il sarcasmo della donna: la confessione breve, ma spiritosa ben si chiude con la raccomandazione del segreto, che è una solenne frecciata al cuore del

marito; il sarcasmo culmina con l'osservazione finale che se il marito lo risapesse, morirebbe dal dolore! Ma la donna è onesta, e tutto si riduce a far soffrire al marito, con una relazione equivoca, un dolore che lui s'è procurato da sè con la stupida sua gelosia.

È qualcosa, ma non è una gran cosa: il buon senso popolare che fa giustizia d'ogni debolezza umana, ha trovato un'adeguata espressione in una situazione semplice e vera; e questo deve riconoscere il critico, poichè l'essere un testo una *fonte*, non vuol dire che non possa essere anche un'espressione artistica. Ma tra espressione e espressione ci corre!

L' introduzione alla novella decameroniana (VII, 5), per virtù stessa del principio morale che (in nessuna guisa accettabile nella pratica della vita, perchè la gelosia del marito non deve spingere la donna fino al punto di attentare al suo onore e violarlo) si è tramutato in motivo lirico nell'anima dell'artista, è un piccolo capolavoro d'arguzia e di comicità.

L'allegazione del diritto di legittima difesa che i legislatori dovrebbero accordare alle *giovani* spose di mariti gelosi; la necessità del riposo domenicale — il socialismo moderno qui non avrebbe un'acca da modificare neppur nella dicitura („i lavoratori de' campi, gli artefici delle città „); il ricordo evangelico che il Signore il settimo dì si riposò; la glorificazione del Signore comandata dalle leggi religiose e dalle civili; la tortura onde i gelosi opprimono tante povere *cattivelle*, sono espressi in forma schietta, immediata, viva, con umorismo sottile e tagliente: e tutta la difesa, ancorchè foggiata su un principio immorale, da una così gioconda e

festosa comicità rimane del tutto purificata: senza contare che essa è fatta con fine accorgimento per quelle donne, massimamente, di cui i mariti ingelosiscono senza cagione. L'umanità sana del Boccaccio, salita alla fantasia e fatta arte, viene così inconsciamente a spezzare una lancia a favore di tante povere tiranneggiate dai loro mariti, e trionfa sulla rigida morale con la forza del riso, che è appunto la più feroce e efficace delle armi contro la debolezza delle malsane passioni. L'atteggiamento del Boccaccio davanti a questi oggetti è generalmente il più simpatico, anche se determinato da un impulso che la morale riprova.

La motivazione della gelosia è più che sufficiente a qualificare la melensaggine del marito, il cui carattere n'esce così quasi già sbozzato.

La donna è guardata peggio che un condannato a morte. Questa condizione, che è delle più tormentose, matura un tale sdegno nella bellissima donna, da farle concepire il proposito di vendicarsi.

Qui essendo il punto moralmente vulnerabile, è facile vedere con quanta accortezza il Boccaccio l'ha superato e con quanta disinvoltura: il lettore, non essendovi su richiamato in modo speciale, tira avanti e non se ne accorge.

L'astuzia della donna non ha pari: la via che ella sa trovare, benchè meni diritta al disonore, sotto la luce del riso boccaccesco, assume le più lusinghevoli attrattive.

Scaltra, sensuale, ma anche discreta: ella cerca un *giovane* e *bello* e *piacevole:* poichè se si deve fare uno strappo, giova trarne il maggior guadagno; ma il tradimento non dovrebbe costituire una mèta, sì bene un mezzo da usarne solo fino al gior-

no in cui il marito sia stato guarito, e divenuto migliore.

Qui le sottili arti della donna sottraggono l'azione morale alla nostra considerazione: noi non abbiamo tempo di neppur pensare che una donna onesta così non dovesse operare; poichè la graziosità della scena assorbe tutta la nostra attenzione: la fessura provvidenziale, l'espediente delle pietruzze e de' fuscellini, e il non poter avanzarsi oltre il favellare e toccarsi la mano, sono piccole ma irresistibili malie, di quelle in cui più si diletta la musa arguta e voluttuosa del Boccaccio. Qui la natura è colta nella sua più viva manifestazione: a noi par di vedere la bella faccia del nostro autore illuminarsi d'un riso festoso; il suo cuore empirsi di compiacenza nel vedere una tal donna con così lievi espedienti, per quella lieve fessura, arrivar quasi al raggiungimento d'uno scopo così desiderato e così scabroso. E il non poterlo ella raggiungere porta la situazione al culmine della comicità.

Di tutta questa arte non c'è vestigio alcuno nelle cosiddette fonti: e come ci potrebbe essere? Questo sereno e lieto atteggiamento di elegante sensualista, di uno spirito eminentemente pagano e mondano, non v'è fonte che ve lo possa determinare. Qui non è il fatto che interessa: è la vita de' personaggi e la situazione in cui vengono a trovarsi: ossia è lo spirito dell'autore che s'incarna in figure riccamente colorite e si manifesta, s'afferma, si muove in determinate situazioni. Il Boccaccio non ha un elevato ideale di vita, di quegl'ideali che richiedono un sacrifizio, una rinunzia a beni terreni, che sono essi per sè stessi tutto il premio delle nostre nobili azioni, il premio che

i desideri avanzi: nè è un cinico, e tanto meno un malvagio, un volgare: ama anzi le cose buone e le cose belle, però senza troppo calore e senza troppi scrupoli: se vivesse in una società eroica, o anche semplicemente virtuosa, sarebbe un eroe, un virtuoso: non è plebeo: vuole anzi la cortesia, la magnanimità delle azioni, de' costumi, delle parole; ma non è la magnanimità di Dante: soprattutto vuol godere la sua parte di diletto senza troppo affannarsi, e vuole l'indipendenza della vita da ogni vincolo che troppo la stringa e la coarti: vivrebbe tuttavia anche onestamente, se l'onestà non costasse un gran sacrifizio, e non fosse soprattutto la mortificazione della carne. Almeno una volta la settimana chiede un po' di riposo e di godimento. Anche il Signore il settimo giorno si riposò. Egli vi cala il cielo sulla terra, mentre i rappresentanti d'altre idee vi trasportano la terra sul cielo. Questo spirito voi lo vedete incarnato nelle belle membra della giovine sposa e regolarne i desideri, le azioni, le intenzioni, i gesti, determinarne insomma il carattere. Quale *fonte* lo può far zampillare? esso zampilla dalla polla del genio, fresca e perenne, sempre purificatrice.

Viene il natale. "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse „. La santità e la religione spesso intervengono nelle azioni boccaccesche a favorire gl'illeciti amori, i godimenti terreni. Le funzioni sacre, le chiese, il prete, il confessionale sono strumenti non costosi e neppure cercati d'appagamento di desideri peccaminosi: è sempre il cielo che s'interena, direi, se potessi esprimermi alla dantesca. E la folla de' gaudenti, de' peccatori è infinita. Vedasi. Il senso della realtà spessissimo induce il Boccaccio a circostanziare i fatti, a qualificare

i personaggi, a dare agli uni e agli altri come un'esistenza storica: indi i nomi propri di persone e di luoghi frequentissimi nel *Decameron.* Orbene, in questa novella la storicità è data dall'assenza de' nomi, perchè di mariti sono numerabili sulle dita quelli che non sono gelosi, e per conseguenza pochissime, da designare appunto come eccezioni, le donne che non pensino o non desiderino di vendicarsene: qui l'interesse anche storico nasce perciò dalla motivazione psicologica, dalla specialità delle arti e degli espedienti, dalle circostanze di luogo e di tempo, dalla determinazione insomma d'una particolar gelosia e d'una particolar vendetta, che non occorre attribuire a questi o a quei coniugi.

Noi ci siam fin qui occupati di ciò che le *fonti* non suggerirono al Boccaccio e abbiamo già capito subito subito l'atteggiamento particolare assunto da lui in questa novella, e se ci sentiamo sospinti ad andare innanzi, non è certo per conoscere l'intreccio di essa, o quegli equivoci a cui darà luogo l'azione. Il De B. dice che tutto l'interesse del racconto consisterà nel doppio senso; noi siamo di contrario avviso: di codesti interessi ce ne potrebbero fornire abbondantemente tutti i mediocri poeti e romanzatori di questo mondo.

La freschezza di tutta la scena che si svolge nella fredda casa all'appressarsi della festa del Natale, non ha bisogno d'esser dimostrata: il dialogo tra la moglie e il marito raccoglie in poche parole tutte e due quelle anime con le loro passioni e preoccupazioni e prorompe con impeto irrefrenabile, appunto perchè la stizza dell'una e la gelosia dell'altro non si contengono più: siamo allo stadio acuto. La donna domanda, *se così piaccia al marito*, di confes-

sarsi e comunicarsi *come fanno tutti i cristiani:* qui l'ironia e la ribellione han trovato la forma più garbata, ma non per questo sono meno tremende. Il geloso invece non intende nè l'una nè l'altra: e, stretto tra la stima che ha della moglie e l'orribile dubbio che incessantemente lo tormenta, manda fuori proprio impetuosamente tutto sè stesso domandando: " E che peccati ha' tu fatti, che tu ti vuoi confessare? ". La donna risponde con un capolavoro di arguzia. È sentenza di tutti i credenti che non c'è santo che non pecchi in qualche cosa: la pretesa dunque del marito che ella abbia a esser senza peccati perchè sta rinchiusa, è ridicola: e poichè quella pretesa è esposta nella forma della domanda perchè sorge accompagnata da una maraviglia quasi paurosa, è naturale che la moglie non soltanto affermi d'aver de' peccati come le altre, ma anche soggiunga: "ma io non gli vo' dire a te, chè tu non se' prete ". E ogni donna in una tale situazione risponderebbe così: anzi codesto genere di risposte sono frequentissime nella vita d'ogni giorno. Orbene, il nostro De B. per dimostrare che il testo bergamasco, se fu la fonte più vicina di quante ora se ne conoscano della nostra novella, non ne fu però l'immediata e dovette subire una grave alterazione prima di giungere sotto l'occhio o all'orecchio del Boccaccio, cita appunto questo dialogo — che chiama un aneddoto — come quello che, non concordando col testo bergamasco, pare accennare a un'altra fonte e precisamente alla *Mensa,* perchè qui il marito volle per davvero " audire confessionem uxoris suae, quae renuit dicens, quod ipse non haberet superpelicium neque stolam ". — La proposta, dice, ossia la domanda di voler ascoltar la confessione è perita nel

Boccaccio, e la risposta superstite („ma io non gli vo' dire a te, chè tu non se' prete „) è inopportuna. — A questo si viene quando nell'istituzione de' confronti tra le fonti e le opere d'arte si vanno cercando le congruenze delle circostanze, perdendo di vista la personalità dell'artista, e questi si tratta come semplice inventore. La domanda di voler udir la confessione della moglie non c'è nel Boccaccio, appunto perchè il geloso ha assunto di fatto la qualità di confessore dicendo: „e che peccati ha' tu fatti, che tu ti vogli confessare? „. E la risposta non è nè eccessiva nè inopportuna; è la degna, la naturale risposta a chi così su due piedi voleva sapere i peccati della moglie: „Come! credi tu che io sia santa, perchè tu mi tenghi rinchiusa? ben sai che io fo de' peccati come l'altre persone che ci vivono; ma io non gli vo' dire a te, chè tu non se' prete „. A farlo apposta, non c'è un luogo della felicissima novella che sia più felice di questo: tanto bene la scena qualifica l'uno e l'altra: un pittore che avesse la fantasia del Boccaccio, cogliendoli in questo momento, rinchiuderebbe in un sol quadro tutto lo spirito della novella. E il doppio senso è appunto il meno che interessa: perchè il doppio senso non è la caratteristica dell'umorismo. L'umorismo qui sarebbe raggiunto egualmente anche se la donna non avesse già incominciata la tresca con le pietruzze e i fuscellini; perchè, data la cristiana e cattolica, ossia ortodossa opinione che tutti, anche i migliori, pecchiamo e la beffa che di questa e d'altre simili opinioni è uso menare il Boccaccio, e ammessa la necessità della confessione anche per codesti santi, quanto più impetuosamente e scioccamente un marito per giunta geloso si maravigli della domanda d'una moglie che voglia con-

fessarsi di Natale come fanno gli altri cristiani, e si maravigli in una forma d'interrogazione che equivale ad assumere quel diritto che spetta solo ai preti, tanto più irresistibilmente umoristica sarà la risposta della moglie che si maravigli di quella melensa maraviglia, che affermi d'essere in colpa a lui che la crede innocente e che protesti di non volersi confessare se non dal prete, l'unico che n'abbia la facoltà. Che poi l'esserci qui una vera colpa, accresca la forza dell'umorismo, non si deve negare: ma dal riconoscere questo al consentire che tutto l'interesse nasca dal doppio senso e che qui ci sia una risposta eccessiva, ci corre, ci corre. Il Boccaccio in queste situazioni non è stato ancora superato da alcuno, nè è facile che lo si superi.

Il resto di quest'ultimo brano è chiaro: quel lampo di sospetto, quella rapida intuizione della donna al permesso così condizionato del marito (" alla donna pareva mezzo avere inteso ") e quel *Lodato sia Iddio, che costui di geloso sia divenuto prete; ma pure lascia fare* ecc. sono espressioni inarrivabili di un profondo spirito comico.

La seguita confessione non è certamente paragonabile a quella di Ser Ciappelletto, che è uno de' luoghi più comici e insuperabilmente umoristici che abbia creato la fantasia d'un artista, non che quella del Boccaccio: appunto perchè lì la confessione è la parte centrale e più interessante di tutta la novella, è la caricatura di un'istituzione; qui invece la confessione è un espediente escogitato per ferire una debolezza umana. Ma certo nessuno oserebbe affermare che anche in questa il Boccaccio non sia riuscito a far opera d'arte. Non posso che accennare a qualche particolare. Il geloso, per contraffar ciò che gli restava da contraf-

fare, la voce, adopera inutilmente alcune *petruzze*, cioè quel che adoperò la moglie per intessere utilmente la relazione col vicino: la dichiarazione dell'amore di lei per un prete, è un *coltello nel cuore* al geloso, che tuttavia si frena per desiderio di saper di più; ma il di più è tale che, mentre prepara sapientemente il cenno della soluzione del gran problema di fare uno strappo al vincolo matrimoniale, dall'altra mette nella più goffa situazione il marito, il quale, detto che la cosa è mal fatta e bisogna tralasciarla, deve sentirsi dire le assolute parole: "Ic ne sono dolente: io non venni qui per dirvi le bugie!" Nè minacce di eterna perdizione valgono: Varrà se mai la preghiera. Vedete a che punto siamo! E poi c'è l'affar del cherichetto che dà il destro alla donna di ferire il marito più fieramente, col dirgli che il marito è tanto geloso che sospetterebbe di lui. La vendetta di parole è fatta: la tirannide della passione colpita nella maniera più comica e nell'istesso tempo più feroce. Rimane la vendetta de' fatti, e questa è narrata nella terza e ultima parte della novella, alla quale perveniamo con la più serena disinvoltura. Il marito annunzia che quel giorno non sarà nè a cena nè a dormire, credendo così d'impastocchiar la moglie: questa invece approfitta di quello stupido agguato in cui, per freddare con una schioppettata il prete, si pone il marito, per far venire l'amico vicino, non più alla fessura per toccarsi la mano col mezzo delle petruzze e de' fuscellini, ma nella camera nuziale mediante l'avviso della cameriera. Ormai si poteva andar dritti, poichè la cecità della gelosia era divenuta completa. E siamo alle due scene svolgentisi contemporaneamente, l'una di sopra e l'altra di sotto, e drammatizzanti il vincente

sensualismo e la sconfitta gelosia, che si sciolgono in una situazione supremamente umoristica quando il marito, al fine seccato e del doppio tormento fisico e morale e del continuo disinganno di poter prendere il sorcio in trappola, benchè dal cherichetto avesse saputo che il prete non v'era andato, — ed era vero, perocchè il prete era il marito, — prima domanda che ella si disse al prete, e poi, avuta la rigida risposta che le confessioni non si possono rivelare, prorompe in quella furiosa invettiva: *Malvagia femmina, io so ciò che tu gli dicesti*, a cui ella oppone la più recisa smentita. Ciò che affretta, come meglio non si poteva, lo scioglimento, che è un'invettiva assai più tremenda dell'altra, perchè è tutto un finissimo tessuto di beffe e di sarcarmi, di rampogne e di rimproveri, di spiegazioni e di rivelazioni (E mi giova molto ecc.), che il geloso ne rimane veramente stritolato, confuso e svergognato (dice " scornato ") come un bambino. Tanto che ella finisce col dirgli: " *Ravvediti oggimai e torna uomo*.... e lascia star questo *solenne* guardar che tu fai, che.... " se te la volessi fare, non ti basterebbero cento occhi, e giura a Dio, che l'ingannerebbe, come se già non l'avesse ingannato. E il cattivello divenne lui — ed ella lasciò di far venir pe' tetti l'amante, come vanno le gatte, e se lo fece venir, "discretamente operando ", per l'uscio di casa, non più guardato.

Or la ricerca delle fonti, quando ci avrà scoperto che il Boccaccio tolse un pezzo d'intreccio, anche tutt'un'invenzione da un testo antico o moderno, orientale o francese, dai classici o dalla tradizione orale, ci avrà detto moltissimo quanto alla materia, ma quanto all'arte, nulla, non essendo la materia quella che interessa, sì bene la vita che

che vi ha soffiato dentro l'artista. Donde abbiamo tutta una società, o una parte d'una società, tutto lo spirito d'una gente, o un lato di codesto spirito, calato e fuso in schiette forme d'arte. La burla, il doppio senso scompaiono dinanzi al vasto quadro in cui si disegnano le più disparate e originali figure nelle più comiche situazioni in mezzo alla vita e alla società, agitate da quel soffio potente di naturalismo, in atteggiamenti particolari, vive, parlanti, simpatiche, qualunque sia la loro morale e la loro natura. Sono creazioni d'una calda fantasia e la luce che le inonda e tutte le investe, le fa brillare al nostro sguardo, e noi le guardiamo e le ammiriamo col sorriso sulle labbra, indulgendo alle loro colpe, ai loro errori, a quello scetticismo giocondo, e presentendo in esse l'evento d'un nuovo ideale di vita che nella natura attingerà la sua linfa vitale, in quel sorriso una disposizione al culto di beni maggiori e più nobili, in quella luce l'albore d'un'êra nuova di più solenni rivendicazioni, ci sentiamo migliori perchè riconciliati con la dispregiata terra, con la umiliata natura, coi vilipesi beni e con la bellezza non più fonte di peccato, ma di godimenti spirituali.

Giovanni Boccaccio preannunzia meglio d'ogni altro l'età moderna ed è il primo fattore del vero rinascimento, la redenzione delle forze libere della natura e dell'uomo dalla schiavitù dell'ascetismo.

Il *Decameron* e il *Novellino*

I tre anelli

Il Landau, nel suo vecchio ma sempre utile libro sulle *fonti del Decamerone*, non si peritò di affermare che la *fonte immediata* della terza novella della prima giornata, quella cosidetta de' *Tre anelli*, fu il romanzo di Busone da Gubbio, *L'Avventuroso Ciciliano.* Ma ebbe un oppositore reciso nel Bartoli, il quale, nel breve ma molto succoso suo scritto, *I Precursori del Boccaccio e di alcune delle sue fonti,* obiettò: " È verissimo infatti che ivi si legge una storia identica. Io non credo però che questo possa bastare per dire che Busone è la *fonte immediata* del Boccaccio. Quando leggo che questo racconto medesimo de' tre anelli [con cui un giudeo allontanò da sè un grande pericolo apparecchiatogli dal Saladino] si ripete anche nel libro ebraico: *Scebet Iehuda,* nelle *Gesta Romanorum*, nel *Dis dou vrai aniel*, nelle nostre *Cento Novelle antiche* (o *Novellino*), nella *Summa praedicantium* di Bromyard; quando so dallo Schmidt che questa storia era divulgatissima nel Medioevo; quando ritrovo qualche

cosa di simile anche nel vecchio racconto de' dodici Ancili di Numa, non ho io forse qualche diritto di dubitare che il Boccaccio non abbia preso nulla da Busone, ma che invece, tanto Busone che lui abbiano attinto a una stessa sorgente, cioè a quella letteratura leggendaria popolare, che era nel Medioevo un patrimonio di tutti? A quelle parabole, a quelle novelline che tutti i popoli d'Europa possedevano in comune e ripetevano con leggere varianti? Tanto è ciò vero che, mentre il Landau fa derivare la novella boccaccesca dall'*Avventuroso Ciciliano*, il Le Clerc asserisce che essa proviene dal *fabliau* del *vrai aniel*. Chi abbia ragione dei due, sarebbe difficile il dirlo; ma non sarebbe impossibile di supporre che tutti e due avessero torto „.[1]

Il ragionamento del Bartoli non fa una piega: data una tal diffusione del racconto de' tre anelli, il voler designare per *fonte immediata* della novella boccaccesca questa o quella redazione scritta, quando le divergenze tra esse sono minime, è eccessivo; più ammissibile in questo e in molti altri casi sarebbe il dire che il Boccaccio attinse alla tradizione orale.

Ma è chiaro che queste ricerche, certamente utili, anzi indispensabili per la compiutezza della storia letteraria, sfiorano appena, e solo incidentalmente, la critica dell'espressione: esse si aggirano in un cerchio molto stretto, benchè a volte il campo possa parere smisurato, e mirano a ritrovare il seme, il germe che trapiantato nel terreno ben più fecondo del genio avrebbe generato la superba quer-

---

[1] Pp. 37-8. — Vedi ora G. Bertino, *Le diverse redazioni della Novella dei tre anelli* in *Spigolature letterarie*; Sassari, Scanu, 1903.

cia secolare dell'arte, o il fiore eternamente fresco, bello e fragrante della concezione fantastica. Per questo il De Sanctis si lasciò sfuggire quelle parole che tanto spiacquero al Bartoli: "quando la critica ha scoperto che la massima (?) parte delle novelle del *Decamerone* sono vecchi racconti francesi che si leggono nei *fabliaux*, credo che questa sia critica da femminette, e che non ha scoperto nulla". Il De Sanctis reagiva giustamente specie contro i critici francesi che non vedevano nel Boccaccio se non un ladro o un imitatore delle loro composizioni antiche; mai non avrebbe rivolto quelle parole contro il Bartoli, che sa mostrare spesso molto gusto e molto acume e non esagera l'importanza della ricerca delle fonti. Oltre di che la sua espressione *non ha scoperto nulla*, vale pel fatto estetico, per la creazione originale. E infatti è così. Com'è che di tutte le innumerevoli redazioni di un fatto divulgatissimo, è entrata ed è rimasta nel regno dell'arte solamente quella del Boccaccio? Non solo; ma come mai "di racconti diversi di tempi, di costumi e di tendenze fece il mondo vivente del suo tempo, la società contemporanea, della quale egli aveva tutte le tendenze nel bene e nel male?" Come mai di tutti quei racconti egli fece un solo organismo? Come potè ridurli a quella unità di vita e d'espressione? Non è questo anzi un segno della superiorità della sua fantasia, che una così vasta e varia e disorganica materia trasformò e formò in un unico stampo? Perchè, occorre tener bene in mente che ogni novella del *Decameron* non è una espressione che stia da sè, ma è parte indivisibile d'un tutto, come un canto di Dante, come una canzone del Petrarca. E noi rigorosamente non potremmo analizzare una novella presa e staccata dal

Decameron: questo si fa per necessità didattica, e si deve fare, in ogni modo, sempre guardando all'organismo di cui è la centesima parte. Mentre, insomma, ciascun racconto che potè esser fonte a una determinata novella del Boccaccio, può far parte per sè stesso, ed essere o no un'espressione estetica, ma sempre un documento storico, ogni novella boccaccesca dev'essere considerata come una parte, una porzione di quella vita che agita tutta la raccolta. Tanto è vero questo che, capito il mondo del Boccaccio, è già determinata l'interpretazione d'ogni singola novella, e ciascuna, quale più quale meno, rispecchierà quelle sembianze che sono proprie di quel genio. Com'è vero che rendesi inutile ogni altra considerazione d'indole formalistica. Parole, locuzioni, frasi, periodi diventano roba da retori; e prima che la critica predesanctisiana e desanctisiana avessero rivelato quel mondo, sul *Decameron* non si esercitarono che grammatici e retori, rendendo odioso un sì grande artista, di contro al quale poteva alzar la fronte superba un Bembo o un Della Casa qualunque.

Vediamo un altro esempio: prendiamo appunto il racconto de' tre anelli quale ci vien dato dal *Novellino*, che giustamente è giudicato non soltanto documento storico e letterario, ma anche artistico, ricordando lo scopo del libretto dichiarato sul principio dal suo autore o compilatore: “Acciocchè li nobili e gentili sono nel parlare e nell'opere quasi com'uno specchio appo i minori, acciocchè il loro parlare è più gradito, perocchè esce di più dilicato stormento, facciamo qui memoria di alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risponsi e di belle vaientie di belli donari e di belli amori, secondo che

per lo tempo passato hanno fatto già molti „. Come è chiaro, una tale raccolta corrispondeva perfettamente all'ideale artistico e anche pratico del Boccaccio. E per me basterebbe questo solo per ammettere che il *Novellino* gli dovette essere gradita lettura, e quindi fonte d'ispirazione.

La novella de' tre anelli parla d'un personaggio storico dell'epoca appena trascorsa: del Saladino, "Selah-eddyn, sultano d'Egitto, nato nel 1137, salito al trono nel 1174 e morto nel 1193; famoso nel medioevo nei paesi occidentali per le sue grandi liberalità e munificenze, per le quali fu considerato come il tipo ideale del cavaliere e signore maomettano „.[1] La letteratura dugentistica spesso risuona d'un tal nome: i frequenti pellegrinaggi in Terrasanta, le crociate che miravano a togliere il Sepolcro dalle mani degl'infedeli e del Saladino stesso (la 3ª del 1189, a cui presero parte Federico Barbarossa, Filippo Augusto re di Francia e Riccardo cuor di Leone re d'Inghilterra, fu mossa appunto contro il Saladino che aveva ripreso Gerusalemme), diffusero per tutta l'Europa le imprese e i costumi di questo sovrano che di umile condizione s'era saputo porre sur un trono così alto. Il *Novellino* ne parla più volte; anche uno de' *Conti degli antichi cavalieri* narra di lui una risposta molto importante che tra poco richiameremo; il Boccaccio oltre la 3ª gli dedica anche la lunghissima penultima novella e ne parla nel Comento all' *Inferno* dantesco; ne parla il Petrarca, e Dante, che basterà per tutti, oltre le ampie lodi che gli tributa nel *Convito*, gli dà un onorifico posto nel no-

---

[1] *La Divina Commedia di Dante Alighieri* con il commento di T. Casini, 5ª ediz., Firenze, Sansoni, 1903, pp. 30-31.

bile castello, donde maggiormente risalti la sua solenne figura:

E solo in parte vidi il Saladino.

Pel Boccaccio era un personaggio importante e se ne giovò quanto più potè. Poi che questo devesi tener presente nello studio del *Decameron*, che cioè il Boccaccio scelse ed assorbì quella materia che era più confacente al suo spirito. Infatti la materia novellistica era sterminata, quando egli lavorava al *Decameron*; ma egli ne assunse solo quella parte che gli era facilmente assimilabile; fatto del resto naturale e comune a tutti i grandi artisti che s'impossessano del patrimonio sociale d'idee, di sentimenti, di tendenze, di costumi, e lo riducono a organismo poetico.

Il testo del *Novellino* è noto.

In esso l'efficacia artistica è tutta e solo nella semplicità e nudità del racconto: l'autore si sente bene che non è un singolo individuo che abbia segnata l'interna sua stampa nella breve novella; l'autore è il popolo, il quale con una serie di circostanze che accompagnano un fatto, esprime uno stato della sua coscienza e una sua speciale tendenza: la superiorità d'una fede sur un'altra, indimostrabile; la conseguente necessità della tolleranza in materia religiosa. Qui non vi sono persone poetiche; il soldano e il giudeo non sono nè figure nè tipi; sono due individui quali si siano scelti non a caso a determinare un'azione che abbia un significato: la persona poetica è qui questo significato, che balza appunto vivo e schietto dalla serrata successione e nudità delle circostanze.

Pel Boccaccio questa semplice espressione artistica non ha alcuna eloquenza; non è che un materiale

greggio da formare, non è che un impulso che gli suscita un'impressione, e perciò un'intuizione nuova. Egli con la disposizione di spirito che gli è propria, con la sua tendenza a portare alla superficie il mondo affondato ne' gorghi misteriosi della coscienza, ad abbellirlo, ad animarlo e popolarlo di figure, a trasformarlo in teatro d'azioni piacevoli e comiche, con quella sua inarrivabile facoltà di cogliere al vivo la società in cui vive e rappresentarla immediatamente, schiettamente, vi prende il *bello responso* e vi restituisce una tela, o un piccolo dramma, mettendo in ogni linea, in ogni movimento, in ogni atteggiamento un segno o una parte della sua vita spirituale. Compie insomma un miracolo. Noi, dunque, trovata la materia del miracolo, dobbiamo vedere e seguire il processo magico per cui essa si trasforma in arte.

“Il Saladino, il valore del qual fu tanto che non solamente di piccolo uomo il fe di Babilonia Soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re saracini e cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre, et in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro, e, per alcuno accidente sopravvenutogli, bisognandogli una buona quantità di danari, nè veggendo donde così prestamente come gli bisognavano aver gli potesse, gli venne a memoria un ricco Giudeo, il cui nome era Melchisedech, il quale prestava ad usura in Alessandria, e pensossi costui avere da poterlo servire, quando volesse; ma si era avaro che di sua volontà non l'avrebbe mai fatto, e forza non gli voleva fare: perchè, strignendolo il bisogno, rivoltosi tutto a dover trovar modo come il giudeo il servisse, s'avvisò di fargli una forza da alcuna cagion colorata„.

I due personaggi qui sono già non solo sbozzati

ne' loro tratti principali, ma hanno avuto già un atteggiamento: il Saladino è presentato in modo da destar subito simpatia, e il giudeo, al contrario; il proposito della frode è motivato così bene che noi ci disponiamo a indulgere al cavalleresco e vittorioso sovrano che, trovandosi nelle strettezze per la sua liberalità e il suo valore, s'ingegna di avere con l'astuzia, non potendolo onestamente, quanto gli bisogna di danaro, e come, da un usuraio d'un giudeo ricco sfondato, il quale è così sordido da non far distinzione alcuna tra uno spiantato qualunque e un siffatto Sultano. Il periodo, che non considerando tutto questo, sembrerebbe artificioso, è perfettissimo, poichè segue le qualità e le vicende delle persone e de' fatti nella loro logica ed estetica successione, e le intesse così da dare a ognuna il suo rilievo: quell'anacoluto del *gli venne a memoria* salta fuori schietto dal ginepraio in cui si trovava la mente del Saladino; il *forza non gli volea fare* contrappone con bell'effetto tutta la cavalleresca nobiltà del Saladino alla proterva e invincibile sfiducia dell'usuraio che vede come perduti i suoi danari imprestati a un dissipatore tale; e quel *rivolgersi tutto* del Saladino a dover trovar modo di farsi servir dal giudeo, determina in maniera al tutto naturale la felice trovata che concilia la violenza e la cortesia e in che si chiude il lungo periodo, prima tappa del racconto.

" E fattolsi chiamare, e familiarmente ricevutolo, seco il fece sedere, et appresso gli disse: Valente uomo, io ho da più persone inteso che tu se' savissimo, e nelle cose di Dio senti molto avanti; e per ciò io saprei volentieri da te, quale delle tre Leggi tu reputi la verace, o la giudaica, o la saracina, o la cristiana. Il Giudeo, il quale ve-

ramente era savio uomo, s'avvisò troppo bene che il Saladino guardava di pigliarlo nelle parole, per dovergli muovere alcuna questione, e pensò non potere alcuna di queste tre più l'una che l'altra lodare, che il Saladino non avesse la sua intenzione. Per che, come colui il qual pareva d'aver bisogno di risposta per la quale preso non potesse essere, aguzzato lo 'ngegno, gli venne prestamente avanti quello che dir dovesse, e disse: Signor mio, la quistione la qual voi mi fate è bella, et a volervene dire ciò che io ne sento, mi vi conviene dire una novelletta, qual voi udirete. „

L'accoglienza fatta dal Saladino al Giudeo è, più che cortese, familiare, abolita ogni regal pompa; alla lode tien dietro una forma di preghiera molto garbata. Il Giudeo, da vero savio qual era, intuisce rapidamente il tranello e il modo di schivarlo. Nel *Novellino* invece quest'intuizione manca, e vi è espresso in compenso il modo premeditato dal Saladino di coglierlo in trappola. La differenza è notevole. Là il Giudeo è un uomo semplice, non ammaliziato, che non incappa nella rete tesagli davanti con la virtù della semplicità, della ingenuità: qui invece è un furbo che vede il tranello, e gioca d'astuzia. Perchè appunto il *Novellino* è riflesso di tempi più semplici, e il *Decameron* di spirito maturo: lì lotta il buon senso e l'ingenuità della fede contro i pericoli ignorati del caso: qui si giuoca d'astuzia all'infuori d'ogni convincimento profondo: lì la materia della disputa è sentita e rispettata nella coscienza, qui è un oggetto su cui si può scherzare e tirar di scherma con un fine puramente egoistico. Lo spirito del *Novellino* è profondamente diverso da quello del *Decameron*. Pel giudeo del *Decameron* è una *bella quistione* quella

che gli muove il *Saladino*, nella quale egli subito sente il *velen dell'argomento:* avverte, insomma, il giuoco e risponde con manierata cortesia, usando casì le stesse armi dell'avversario.

Come si sentirebbero queste sottili ma profonde differenze, considerando solo la forma esteriore delle due *Novelle?* dimenticando la personalità dell'autore?

La *novelletta* che narra il giudeo conferma ancor più luminosamente questa interpretazione, rivelando insieme altre particolarità del Boccaccio con la più grande semplicità de' mezzi, con un brevo giro di frase, con una parola.

In questo decoroso e facondo narrare, in cui si manifesta la qualità del savio e il suo intendimento polemico, o meglio la sua coscienza di dover risolvere una pericolosa questione, — mentre nel *Novellino* la nudità è segno della semplicità del buon uomo a cui il Saladino voleva fare un tiro, — sono notevoli più cose, ma principalmente: 1° la veste simbolica data con intendimenti satirici a tutta la narrazione; 2° la secolare trasmissione dell'anello, rappresentante la continuità della fede e della religione avvenuta senza alcun turbamento cioè senza alcuna commozione perchè accettata e non sentita, di generazione in generazione; 3° il valore esteriore attribuito all'anello, che viene ad esser desiderato, non soltanto per il suo pregio intrinseco, ma per gli onori che porta con sè a chi l'eredita: è l'autorità desiderata non per l'esercizio d'una missione profondamente compresa, ma per il fasto e la nobiltà che reca a chi se ne investe; l'ortodossia e la magnificenza e la nobiltà desiderata dal Boccaccio qui si fondono pienamente; 4° quel tratto in cui si dice che *appena* il padre sapea più

riconoscere qual era il vero anello, e dal quale di leggieri s'argomenta la disposizione dello spirito verso la sua fede. Il Bartoli dice di questa novella che è argomento non dubbio della tolleranza religiosa, fenomeno importantissimo del sec. XIV. Per me può di questo esser documento migliore la narrazione del *Novellino*, e più quello de' *Conti degli antichi cavalieri* dove si narra che il Saladino non ascoltò affatto il consiglio datogli da alcuni savi di mozzare il capo, secondo la loro legge, a que' due frati cristiani che s'erano recati da lui per non fargli giurare la sua fede alla Legge Saracina nell'assunzione al trono; la novella boccaccesca ci è miglior documento appunto, più che della tolleranza religiosa del sec. XIV, dell'indifferentismo, anzi dello scetticismo del Boccaccio e di quelli che egli in sè rappresentava. Quell'*appena* è uno di quei tanti suggelli che ci mostrano il sereno e formidabile riso del nostro scrittore, e che la grammatica e la rettorica saranno sempre impotenti a riconoscere. La grammatica e la rettorica vi diranno bellissime cose circa la lingua, la sintassi, la tessitura delle novelle, di questo *genere* letterario; ma per esse le doti essenziali dell'arte boccaccesca brilleranno sempre invano della loro calma e serena luce.

La chiusa della novella è la risata che il Saladino e il Giudeo fanno a spese dell'argomento di cui hanno avuta così *bella* questione; è il fraterno abbraccio di due forze naturali e vitali che si emancipano dalle strettoie dell'ascetismo, che si conciliano e si congiungono, calate dal cielo e dal mondo dell'astrazione sulla terra, in un comune desiderio di godimento e di letizia, in una comune attività

di vita serena e ornata, umana e signorile, in un opera comune di bellezza.

" Il Saladino conobbe costui ottimamente esser saputo uscire del laccio, il quale davanti a' piedi teso gli aveva: e per ciò dispose d'aprirgli il suo bisogno e vedere se servire il volesse; e così fece, aprendogli ciò che in animo avesse avuto di fare, se così discretamente, come fatto avea, non gli avesse risposto. Il giudeo liberamente d'ogni quantità che il Saladino richiese il servì; et il Saladino poi interamente il soddisfece: et oltre a ciò gli donò grandissimi doni, e sempre per suo amico l'ebbe, et in grande et onorevole stato appresso di sè il mantenne ".

E anche qui il Boccaccio si afferma, qual fu, il primo uomo moderno nelle sue aspirazioni umane non in repugnanza, ma in franchigia da quelle divine.

La *Vita Nuova* dell'Alighieri e la *Vita di Dante* del Boccaccio.

L'innamoramento del Poeta divino

Dal quattrocentista Leonardo Bruni ai dì no-
ri si è sempre detto e ripetuto con biasimo che
operetta, nella quale Giovanni Boccaccio elevò il
onumento ideale della sua sincera e altissima
mmirazione verso l'Alighieri, fu frutto piuttosto
ella fantasia di un novelliere che della mente di
no storico. Le indagini degli eruditi, confer-
ando molti de' particolari di quel libro, hanno
odificato profondamente quel giudizio e di molto
emato quel biasimo: anzi han valso a far formu-
e un nuovo giudizio che, anche per la sua in-
azione, parrebbe tornare a grande onore del
caccio, oltre che della verità: " l'operetta boc-
esca non solo è una fonte storica importan-
ma e indispensabile per una biografia dante-
ma è un documento prezioso del modo con cui
rande ingegno della generazione successa a
a di Dante, studiosissimo e ferventissimo am-
ore del divino poeta, lo ha concepito, sentito
resentato. Elemento anche questo di non

poco valore per la ricostruzione completa della biografia dantesca; e che la critica non può, in nessun modo, trascurare, se vuole esaminare la realtà storica nella sua piena complessità „.[1]

In breve, preziosa *fonte* e prezioso *documento* di storia. O se non vi piacesse la rigidezza scientifica che ha dato una tal forma a codesto giudizio, e ne desideraste un altro sostanzialmente identico ma detto e steso più alla buona con un zinzino d'umorismo, per giunta, e, come l'altro, derivato, s'intende, dalle ricerche erudite, e in cui si difende con sincerità di calore il Boccaccio, eccovelo: “ Le attestazioni poi de' contemporanei sulla realtà storica di Beatrice paiono a taluni indegne di fede, per ciò che metton capo in fin dei conti al Boccaccio, e questi, dicono, in tutto quanto scrisse di Dante fu novelliere e non storico, onde il trovare asserita da lui cosa concernente Dante debba considerarsi come forte indizio che la cosa sia falsa! In questo però, cred'io, v'è peggio che esagerazione. Il Boccaccio era, senza dubbio, un *facilone*, e accolse troppo *semplicemente* voci leggendarie che correvano intorno a Dante, soprattutto quelle che lo rappresentavano com'un essere quasi sovrumano; ed *imbevuto* poi com'era, *sino al midollo*, delle *abitudini* di novelliere, non *sapea* ridire un fatto, per quanto ci credesse seriamente e seriamente intendesse narrarlo, senza *rinfronzolirlo* con *accessori fantastici* e colorirlo con particolari *troppo* precisi. Ma dal riconoscer questo e avvertire la necessità d'applicare, nel valercene, ai *libri* del Boccaccio, quella critica che egli non molto adoperò nello

---

[1] Macrì-Leone, *La Vita di Dante scritta da Giovanni Boccaccio.* Testo critico con introduzione, note e appendice; Firenze, Sansoni, 1888, p. CXXI.

scriverli, al sentenziare che il Boccaccio fosse un bugiardo impostore, e' ci corre! „.[1]

Documento storico, dunque, anche qui prezioso, per chi sappia sotto i *fronzoli* scoprire l'aspetto di bella verità.

Orbene il De Sanctis, critico, già prima e del Macrì-Leone e del D'Ovidio, di cui son quei giudizi che abbiam riferito, aveva chiamato la *Vita di Dante* del Boccaccio una *rivelazione,* e, dopo, il Gaspary, storico, la chiamò una *novella.*

Come accordare questi disparati giudizi fioriti nel corso d'un ventennio?

È impresa assai più facile di quel che possa a prima giunta sembrare.

Dal loro punto di vista strettamente storico, anzi erudito, tanto il Macrì-Leone quanto il D'Ovidio hanno pienamente ragione per quel che esclusivamente concerne la maggiore o minore veridicità dalla narrazione boccaccesca; e non solo superano, ma confutano tutti quei moltissimi che la accusarono di falsità; ma essi non solo in codesto modo non esauriscono la disamina di quell'operetta, ma l'interpretano sotto un unico rispetto che non è poi il letterario. Il quesito che essi si son posti è questo: le affermazioni di fatto contenute nella biografia boccaccesca rispondono alla verità e realità storica? E lo risolvono in senso affermativo. E non diciamo che non abbiano il diritto di porsi un tal quesito! Ma quando scompongono l'unità estetica dell'operetta in elementi storici e in elementi fantastici, e questi chiamano fronzoli, abbellimenti, mascheramenti, essi vanno al di là del loro quesito e cadono in un giudizio evidente-

[1] F. D'Ovidio, cit. e rip. dal Macrì, *op. cit.*, pp. 87-8.

mente inesatto, perchè quella scomposizione se è permessa all'erudito, non è permessa al critico nè allo storico, che è tutt'uno. Essi assumono come documento storico l'operetta boccaccesca e poi la giudicano anche come documento artistico in senso tanto più sfavorevole quanto più favorevolmente l'hanno giudicata come fonte e documento di storia.

Ora, quando la disamina di erudita si trasforma in critica e dall'accertamento de' fatti passa alla valutazione estetica, volendosi mantenere erudita, conduce naturalmente all'abuso del giudizio e a una separazione che, sotto il rispetto estetico, non è consentita, e vede l'artifizio dove il critico trova invece la personale impronta dell'ingegno o dell'arte dell'autore.

Noi possiamo bene studiare il *Canzoniere* petrarchesco per indurne, ad esempio, de' dati biografici riguardanti il poeta, ma in questo caso la raccolta è assunta come documento storico e noi non facciamo opera di critica letteraria; ma se poi assumiamo il criterio della veridicità per valutare complessivamente e letterariamente il *Canzoniere*, andiamo al di là del nostro assunto, e solo per caso potremmo incorrere nella verità e nell'esatta determinazione del valore estetico di essa, quando cioè trovassimo che c'è piena corrispondenza tra la effettuale verità de' fatti e la loro espressione artistica. Che se non trovassimo una tale corrispondenza e volessimo argomentare per ciò che dunque l'opera artisticamente è mancata, che l'espressione è un accessorio fantastico inventato per mascherare e abbellire la verità, allora abusiamo del nostro diritto, e, non volendo esser che eruditi diligenti, diventiamo critici ingiusti.

In sede letteraria noi dobbiamo collocarci di-

nanzi a una data opera di un determinato scrittore con non altro intendimento che quello di comprenderla come manifestazione della personalità di esso: dobbiamo cioè cercare e vedere se è o no una espressione artistica, se è artisticamente riuscita o no, e in quali parti: e quali segni reca in sè di quella personalità, quali i luoghi in cui la forma è falsa per difetto d'arte.

Perciò è grande merito del De Sanctis l'averla chiamata una *rivelazione* perchè difatti reca in sè dalla prima all'ultima parola tracce nette e profonde, i segni più spiccati della personalità del Boccaccio, come pure gli aspetti de' difetti artistici di lui: il naturalismo che trionfa splendidamente nel *Decameron* spoglio d'ogni velo, d'ogni travestimento rettorico, quella sua mollezza sensuale dell'immaginazione, quella sua potenza di visione per cui tutto gli si concreta in forme piene e determinate, si rivelano appunto con molta vivezza anche qui, pur tra tanti impedimenti che gli venivano e dalle abitudini erudite e dalle dottrine poetiche e da altro.

E notisi bene. L'aver il De Sanctis attribuito al periodo giovanile del Boccaccio la creazione dell'operetta che è invece degli anni maturi, posteriore al *Decameron*, non solo non infirma la sua interpretazione estetica, ma la conferma. La personalità d'uno scrittore non muta col volger degli anni e con l'esercizio dello scrivere, nè si svolge nelle sue forme con progressiva perfezione: essa cala in esse con maggiore o minore schiettezza secondo circostanze diverse e non secondo la successione del tempo. Il Boccaccio stesso ci presenta nel *Filostrato*, che è delle sue primissime opere giovanili, una forma d'arte di tale freschezza e vi-

vacità, che non fu più superata da alcuna delle altre sue opere cosiddette minori, raggiungendo subito, proprio d'acchito, una perfezione che gareggia con quella del *Decameron*. Se la *Vita di Dante* non è una schietta opera d'arte in tutto, ciò non dipende punto dall'essere stata concepita in questo o in quel periodo della vita del Poeta. E il De Sanctis potè senza errare chiamarla una *rivelazione* pur credendola opera giovanile: la verità della sua analisi non muta nè perde di valore per questo.

E il Gaspary la confermò definendola una *novella*. Ricordisi che tra la critica desanctisiana e la storia del Gaspary videro la luce appunto i giudizi del Macrí-Leone e del D'Ovidio, per citar questi due tra tanti che s'occuparono della *Vita di Dante*.

È una rivelazione appunto perchè è una novella.

E l'essere una novella non toglie nulla al suo valore di documento storico in senso largo e in senso ristretto: ossia quale documento del modo onde una grande personalità concepì e rappresentò il grandissimo Alighieri, e quale raccolta di dati biografici quasi tutti e in tutto storicamente esatti. Ma la veridicità di un tal documento non ha nulla a che vedere col suo valore estetico, che è quello che è.

Prendiamone un punto speciale: *l' innamoramento di Dante*; e perchè meglio si vedano le ben note qualità dell'arte boccaccesca, confrontiamolo col principio della *Vita Nuova*, dove l'Alighieri descrive l'avvenimento che determinò tutto il successivo svolgersi della vita di lui esteriore e interiore, e perciò dell'arte sua.

Noi leggeremo i due luoghi delle due opere di-

verse dove si narra un medesimo fatto, non già con l'intendimento d'appurarne la veridicità, di assumerli quali documenti storici d'un fatto reale, di cavarne insomma gli elementi positivi per stabilire un dato biografico, ma per ricostruire quel momento della vita del sommo e divino poeta in cui l'animo suo raccolse l'immagine della giovinetta che doveva signoreggiarlo tutto ed elevarlo alla visione della luce e della bellezza celeste. Noi li leggeremo per ricreare in noi la visione che il giovine autore ebbe di quel suo momento, per rifare in noi quella pagina che egli lesse nel libro della sua memoria, per comprendere insomma quell'arte ne' suoi spiriti e nelle sue forme — questo quanto all'Alighieri —; quanto al Boccaccio, — per vedere come quella pagina dantesca si riflettè nella sua fantasia, o meglio come la sua fantasia rielaborò l'impressione che essa ebbe stampato nell'animo di lui, dandole forma, e ritrovare in questa forma gli aspetti e i motivi dell'arte del Boccaccio.

Questo, non altro, dev'essere l'oggetto e il fine della nostra ricerca.

Nel primo paragrafo della *Vita Nuova* non abbiamo che il primo momento dell'amore di Dante, l'effetto cioè del primo raggio di esso sull'anima del Poeta.

Quest'amore puro, etereo, ideale, luce e fiamma dell'amore divino, celeste, che s'incarna in una forma corporea ma evanescente, e scende dall'alto sul cuore di Dante per signoreggiarlo, riceve dalla accesa fantasia del poeta un'espressione solenne, quasi religiosa. Il movimento di commozione che l'apparizione della gloriosa donna suscita in tutte le facoltà dell'anima di lui, quest'improvviso, impetuoso e invincibile ingresso dell'ideale platonico,

fatto immagine viva, nella coscienza del Poeta, è per lui un avvenimento così alto che non può esprimerlo in sè se non in una forma solenne e religiosa: l'avvenimento non comune, perchè quasi dono del cielo, si configura nella sua mente in forme non comuni: sicchè le circostanze di tempo in cui si determina, il luogo dove si svolge, il dialogo che suscita tra le facoltà dell'anima, l'azione che avviva, gli effetti che ne derivano, benchè trattisi di un processo psicologico profondamente vero, non si collocano nella fantasia del Poeta coi loro nomi ordinari, ma si fondono in una espressione straordinaria in tutto degna dell'alto soggetto. I pezzi meccanici di codesta espressione son presi dal linguaggio comune della poesia e della scolastica del tempo, e, a volte, conservano un aspetto che è grottesco per la modernità del nostro gusto; ma Dante riesce talmente e a padroneggiarli e a organarli in viva persona, sa trarli a significare talmente la pienezza del suo sentimento e delle sue idee, sa arricchirli di tale intimità di affetto, che la narrazione, e per la sua solennità e per la sua elevatezza e per la sua ricchezza di vita interiore, finisce con l'esercitare un vero fascino sui lettori e coll'assumere un'essenza sua particolare e una profonda originalità.

Codesto fascino cresce quando il Poeta, lasciate le memorie della prima fanciullezza, che offrono un minor interesse appunto perchè memorie "di passioni e di atti di tanta gioventudine", prende ad evocare quelle del maggior fervore, del mutuo affetto, del saluto beatificante, insomma dell'innamoramento reciproco e cosciente.

"Poi che furono passati tanti dì, che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di

questi dì avvenne, che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga età; e, passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov' io era molto pauroso; e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora di vedere tutti li termini della mia beatitudine.

" L'ora, che 'l su' dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a' miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partìo da le genti, e ricorsi al solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima ".

È il secondo e più potente raggio d'amore, e poichè l'ideale è qui incorporato in una figura terrena che passa dinanzi al Poeta e, fulgida d'ogni grazia, lo saluta molto virtuosamente, anche l'espressione si spoglia del simbolismo, di quel senso come di sovrumano mistero e di misticismo, e scaturisce schietta, riccamente determinata dalla fantasia di lui, e la pervade un vivissimo sentimento poetico e tutta la investe la luce e la soavità di una grazia spirituale, impregnata della profonda commozione del Poeta. V'ha di più: essa è anche e vivamente drammatica: un breve dramma, ma pieno di situazioni grandemente vibrate nella loro semplicità: l'apparizione, lo sguardo, il sonante saluto della mirabile donna incedente in mezzo a due gentili compagne, la rapida fuga del Poeta inebriato che cerca un luogo solitario dove poter pensare di quella cortesissima.

Ma questa rappresentazione icastica, quasi direi

realistica, se non fossero e il sentimento che prorompe sempre spiritualizzato e l'immagine sempre satura dell'ideale che l'ha creata, è un lampo che rischiara come un lembo di paradiso terreno, ma che prelude a una nuova apparizione simbolica.

La seconda apparizione della donna avvenuta nelle circostanze di sopra descritte è di tale forza sull'animo del Poeta, che a lui par di vedere tutti i termini della sua beatitudine. Egli viene rapito in una contemplazione, anzi in una meditazione così profonda, che lo coglie un soave sonno: nel sonno ha una maravigliosa visione, il cui effetto è il completo assoggettamento dell'anima del Poeta alla signoria d'amore, che lo distrugge e lo rende spettacolo di pietà e d'invidia a chi lo riguardava. Ma il movimento psicologico più importante di questo nuovo periodo della vita nuova è quello rappresentato dalla visione: il suo cuore è dato in pascolo alla sua donna da Amore: se non che questo fatto è preceduto e seguìto da più circostanze tutte egualmente gravi, perchè ognuna significa un momento di quel breve dramma che si svolge nell'animo del Poeta: Amore è un gran signore di aspetto pauroso che entra quanto a sè lietissimo nel suo dominio suscitando molti sentimenti inconsci e affermando la sua qualità, ossia la sua forza, ciò che unicamente si sente in quel primo suo apparire: viene in compagnia della donna de la salute dormiente nuda involta solo in drappo leggermente sanguigno; le dà a pascere, isvegliatala, il cuore del Poeta, esercitando anche su lei una sottile violenza: poi piange amaramente e se ne rivola al cielo con lei, con grande angoscia del Poeta che si sveglia.

Tutto questo processo psicologico è stato qui

espresso nella maniera tradizionale, cioè non è stato descritto come tale, e quale il Poeta l'ha sentito svolgersi nel suo spirito, ma portatone al di fuori e rappresentato allegoricamente in una visione. La quale nel medio-evo non era un artifizio, ma quasi direi una forma di vita, quasi una vita intermedia tra la terrena e la sovrumana: lo spirito commosso si esaltava facilmente trasportandosi in una regione di sogni, donde s'affacciava quasi alla visione del mondo di là. Questa forma artistica che noi chiamiamo simbolica, era la forma propria dello spiritualismo medioevale, e l'allegoria è lo stesso sentimento che si configura in quel modo: le forze dello spirito acquistano tutte una vita propria, diventano altrettanti individui che si movono e parlano costruendo una società incorporea che il Poeta contempla come dal di fuori di essa quale spettatore: una tale contemplazione diviene naturalmente una visione: l'anima vede sè stessa, cioè le sue forze sciolte da sè, e indipendenti, anticipando così la sua esistenza ultraterrena. La cosa è grottesca per noi, ma era naturalissima agli spiriti del medio-evo. Era anche uno stato anormale, di disquilibrio, che perciò non poteva durare: ed era anche un mondo in cui l'arte non poteva svilupparsi. Tant'è vero che Dante potè sì dominarlo ma solo per la forza della sua fantasia e del suo sentimento. E quel che distingue appunto Dante dai poeti co' quali egli ebbe a comune il modo di pensare, le teorie poetiche, il concetto filosofico dell'amore e i mezzi meccanici dell'espressione, è il suo talento poetico immensamente superiore congiunto con una grande profondità e intimità di sentimento.

La rappresentazione del suo innamoramento, benchè esternata nelle forme e coi mezzi tradizio-

nali, è perciò opera d'arte, ed è opera d'arte in quanto ha pienamente espresso nella forma che gli era propria uno stato d'animo profondamente sentito.

Vedremo come il Boccaccio, narrando l'identico avvenimento dell'amore di Dante per Beatrice, sia venuto per via diversa a una rappresentazione egualmente artistica.

La via diversa è il diverso temperamento poetico, è il diverso atteggiamento della sua personalità artistica, è lo spirito dei tempi moderni che, soffiando per entro lo spiritualismo medioevale, riafferma la natura e la vita, scioglie la terra dalle nebbie che l'avvolgevano e risantifica la bellezza terrena, regina di questo mondo indipendente da ogni nume superno.

*
* *

Ed ora apriamo la mirabile operetta del Boccaccio che s'intitola *La Vita di Dante*, e leggiamovi la narrazione del principio dell'amore del giovinetto Alighieri per la bellissima figliuola di Folco Portinari.

Occorre appena ricordare in che situazione si colloca in essa questo episodio e il punto di vista dal quale lo scrittore lo rappresenta.

Il Boccaccio vede in Dante un uomo straordinario per la grandezza dell'ingegno e per la smisurata dottrina acquisita con lunghi, pazienti, profondi studi, per l'altissimo valore poetico; un eroe degno d'una statua monumentale per la glorificazione che fece di Firenze, della sua ingrata patria; un eroe che sarebbe in terra divenuto un Iddio, se quant'ebbe opposizioni avesse avuto favori, se quant'ebbe impedimenti avesse avuto agevolezze. Dante

era nato per la speculazione: tutto ciò che dunque gli fu d'ostacolo a trasferirsi completamente in essa, fu in danno della sua eccellenza: amore, moglie, cura familiare e pubblica, esilio e povertà con ciò che essi si traggono dietro, furono tanti ostacoli che ingombrarono a Dante la via all'apoteosi cui Egli avrebbe gloriosamente percorsa intera. È superfluo che si dica della falsità d'una tale argomentazione. Dante fu quel grande Poeta che fu per l'alimento che appunto quelle passioni, quegli affetti, quegli accidenti diedero al suo talento poetico. Ma il Boccaccio concepiva gli studi come una occupazione estranea del tutto alle contingenze della vita ordinaria, e si figurava il poeta-teologo come uno speculatore appartato dal mondo che attendesse alla scoperta delle grandi verità e le adombrasse ne' veli delle allegorie. Il suo ideale di vita, se ideale può chiamarsi, era ormai in completa antitesi con quello di Dante: i pubblici uffici in cui Dante portò tutto il vigore del suo fiero temperamento, sono pel Boccaccio vani onori che egli doveva fuggire: tutta la vita di Dante fu pel Boccaccio quasi un continuo errore, un cieco soggiacere al predominio di forze corrompitrici dello spirito filosofico: egli non comprendeva più quell'anima, quel novello Farinata: tanto ci eravamo allontanati da quei tempi de' quali pure erano ancora in vita le forme e le abitudini.

Perciò, con la solennità di chi voglia innalzare il suo idolo sul piedistallo delle umane miserie da quello pur dovute subire, e con quella sua teorica degli studi e della vita, così prelude alla narrazione dell'innamoramento di Dante, che fu quasi la sorgente prima onde derivarono tutti i torrenti che allagarono la via del Poeta, il primo anello di una

pesante catena che gli gravò il fatale suo andare verso la Grandezza e verso la Gloria.

" Gli studii generalmente sogliono solitudine e rimozione di sollecitudine e tranquillità d'animo disiderare, e massimamente gli speculativi, a' quali il nostro Dante, siccome mostrato è, si diede tutto. In luogo della qual rimozione e quiete, quasi dallo inizio della sua vita infino all'ultimo della morte, Dante ebbe fierissima e importabile passione d'amore, moglie, cura familiare e publica, esilio e povertà; l'altre lasciando più particulari, le quali di necessità queste si traggono drieto: le quali, acciocchè più appaia della loro gravezza, partitamente convenevole giudico di spiegarle ".

Ma questa è come l'introduzione a una novella: nel *Decameron* ogni novella è preceduta da una più o men lunga introduzione, dove si afferma qualche verità, si formula un precetto morale, si fissa qualche dato dell'esperienza, e sempre con un intento didattico. La morale di tutta la *Vita di Dante* è che a un letterato non si convengono il matrimonio e i pubblici uffici; l'intendimento è di accrescere la nostra ammirazione per Dante. Poco prima aveva detto:

" Ma perciò che tanto è la vittoria più gloriosa al vincitore, quanto le forze del vinto sono state maggiori, giudico esser convenevole dimostrare, di come fluttuoso e tempestoso mare costui, gittato ora in qua ora in là, vincendo l'onde parimente e' venti contrarii, pervenisse al salutevole porto de' chiarissimi titoli già narrati ".

E l'intonazione con cui incomincia a spiegare la prima delle sollecitudini onde Dante fu agitato, cioè la " fierissima e importabile passione d'amo-

re „, e con cui entra così nella sua narrazione, è in tutto propria d'una novella.

“ Nel tempo nel quale la dolcezza del cielo riveste de' suoi ornamenti la terra, e tutta per la varietà de' fiori mescolati fra le verdi frondi la fa ridente, era usanza nella nostra città, e degli uomini e delle donne, nelle lor contrade ciascuno in distinte compagnie festeggiare; per la qual cosa, infra gli altri per avventura, Folco Portinari, uomo assai onorevole in quel tempo tra' cittadini, il primo dì di maggio aveva i circustanti vicini raccolti nella propria casa a festeggiare: infra i quali era già il nominato Alighieri, al quale, siccome i fanciulli piccoli, e spezialmente a' luoghi festevoli, sogliono li padri seguitare, Dante, il cui nono anno non era ancora finito, seguito avea „.

Anche Dante prende le mosse da una circostanza di tempo per determinare l'età sua e quella di Beatrice quando s'incontrarono la prima volta; ma egli che tien gli occhi rivolti al cielo, descrive le fiate che lo *cielo de la luce*, cioè quello del sole, era tornato a un medesimo punto quanto alla sua propria girazione; mentre il Boccaccio, che tien gli occhi rivolti alla terra, che tira anzi sulla terra il cielo, vi parla del “ tempo nel quale la dolcezza del cielo riveste de' suoi ornamenti la terra e tutta per la varietà dei fiori mescolati fra le verdi fronde la fa ridente „. A Dante basta la sola circostanza del tempo, accennata con frase solenne, per collocarvi l'apparizione di Beatrice, essendo il processo psicologico quello che solo l'interessa; il Boccaccio vuole determinare ogni minimo particolare, perchè a lui invece interessa il mondo esterno che sviluppa, come dice il De Sanctis, fino all'annedoto, fino al pettegolezzo, e così rammenta e descrive l'usanza

della festa de' fiori, uno di quei calendimaggi fiorentini che splenderono per tanti anni anche quando il sole della libertà repubblicana s'era interamente oscurato: e subito tra quei gruppi di uomini e di donne d'ogni contrada scorge Folco Portinari che nella sua casa aveva raccolti i circostanti vicini, siccome uomo assai onorevole, e tra questi l'Alighieri padre di Dante. Il nostro gentil sangue latino non esclude, come fanno gli anglosassoni, i bimbi dal partecipare alla vita sociale dei genitori, essi anzi ne sono la gaiezza, il profumo, la luce: cosicchè anche Dante, "siccome i fanciulli piccoli e spezialmente ai luoghi festevoli, sogliono li padri seguitare", seguitò il suo e si trovò, che non aveva ancor finito il nono anno, al calendimaggio festeggiato in casa Portinari.

"E quivi mescolato tra gli altri della sua età, de' quali così maschi come femmine erano molti nella casa del festeggiante, servite le prime mense, di ciò che la sua picciola età potea operare, puerilmente si diede con gli altri a trastullare".

Il giovinetto, come vedono, è gittato in mezzo alla vita, in mezzo ai trastulli dell'età, partecipe della gioia de' grandi, in compagnia de' suoi coetanei. Nessuno penserebbe che egli potesse aver che far nulla con Amore: per Dante invece quel nono anno ha una grande importanza, e l'essere entrato allora in signoria d'Amore non è senza un alto significato, nè è punto strano, e nel libro de la memoria ritrova codesto fatto come il principio della sua *Vita Nuova*.

La novenne giovinetta che per lui è subito la *gloriosa donna della sua mente* ed era da molti chiamata *Beatrice*, li quali non sapeano che si chiamare, è invece pel Boccaccio una giovinetta come

le altre, figliuola di Folco, di nome *Bice*, benchè il babbo la chiamasse sempre *Beatrice*, che ne è il primitivo, d'età di circa otto anni; a Dante basta accennare simbolicamente al color del vestito e alla cintura che le teneva istretta e le ornava la vita; il Boccaccio ha bisogno di metterne in rilievo tutte le grazie, quasi direi tutte le *malìe*, se l'innocente età non lo impedisse, che ne facevano una vera *angioletta*.

" Era intra la turba de' giovanetti una figliuola del sopradetto Folco, il cui nome era Bice (come che egli sempre dal suo primitivo, cioè Beatrice, la nominasse), la cui età era forse d'otto anni, leggiadretta assai secondo la sua fanciullezza, e ne' suoi atti gentilesca e piacevole molto, con costumi e con parole assai più gravi e modeste che il suo picciolo tempo non richiedea; e oltre a questo, avea le fattezze del viso dilicate molto e ottimamente disposte, e piene, oltre alla bellezza, di tanta onesta vaghezza, che quasi una angioletta era riputata da molti ".

Descritte le circostanze di tempo e di luogo, determinata la situazione, delineato il profilo dell'uno e dell'altro, il Boccaccio può ormai far apparire agli occhi di Dante la piccola Bice, in modo che l'immagine di lei gli si stampi incancellabilmente nel cuore. Nella *Vita Nuova* l'apparizione produce un tremito grandissimo nel cuor del Poeta, un commovimento grande che si sente subito non sarà senza una grande importanza per tutto lo svolgimento interiore di lui: tutte le facoltà dell'anima si destano e si parlano solennemente in latino, come per comunicarsi cose di mistero, di grandissimo interesse. Siamo già in pieno e alto spiritualismo: l'immagine s'è già quasi dileguata:

è il di dentro che ora bolle: è la *Vita Nuova* che freme: è il principio d'una nuova esistenza che condurrà Dante alla gloria e determinerà tutto il suo avvenire. Pel Boccaccio quell'apparizione è come un tradimento fatto al poeta, a un fanciullo che se ne stava trastullando puerilmente e che non meritava certo d'esser così presto tratto nei ceppi d'Amore, lui destinato dall'ingegno a essere col tempo il più grande filosofo della sua età e del suo paese. Or come fu possibile un' insidia simile?

" Costei adunche, tale quale io la disegno, o forse assai più bella, apparve in questa festa, non credo primamente, ma prima possente ad innamorare, agli occhi del nostro Dante: il quale, ancora che fanciullo fosse, con tanta affezione la bella imagine di lei ricevette nel cuore, che da quel giorno innanzi, mai, mentre visse, non se ne dipartì. Quale ora questa si fosse, niuno il sa; ma, o conformità di complessioni o di costumi o speziale influenzia del cielo che in ciò operasse, o, siccome noi per esperienzia veggiamo nelle feste, per la dolcezza dei suoni, per la generale allegrezza, per la dilicatezza de' cibi e de' vini, gli animi eziandio degli uomini maturi non che de' giovanetti ampliarsi e divenire atti a poter essere leggiermente presi da qualunque cosa che piace; è certo questo esserne divenuto, cioè Dante nella sua pargoletta età fatto d'amore ferventissimo servitore ".

Dante analizza gli effetti gravi di quella apparizione: il Boccaccio vuole spiegarsene le cause, perchè non sa persuadersi come un fanciulletto di quell'età fosse stato colto al laccio e divenuto d'amore ferventissimo servitore. Gli è che per Dante, come dicevamo, quell'innamoramento è il principio e la fonte della sua vita nuova; pel Boc-

caccio è uno strano episodio, un accidente quasi esteriore alla vera vita del Poeta, che si doveva risparmiare al fanciullo, perchè ne furono grandemente avversati i suoi sacri studi e il suo ingegno.

Non mi fermo sulla spiegazione che il Boccaccio dà di codesto fuoco d'amore: tutto è ricercato nel senso, nella materia, nella carne: il fanciullo è trattato come un uomo sensuale che s'innamora per il vellicamento fatto ai sensi dalle cose esteriori: — la dolcezza de' suoni, la generale allegrezza, la delicatezza de' cibi e de' vini — non è l'angelicità di Bice che produce un tale incendio: o almeno codesta angelicità, per operar tale incendio, doveva esser nella carne, non nella significazione.

Siamo proprio in due mondi diversi.

La chiusa di questo brano boccaccesco in cui si parla del primo incontro giovanile di Dante con Beatrice, è la parafrasi dell'analogo luogo della *Vita Nuova;* o meglio è un'opera di traduzione da una lingua mistica a una lingua realmente parlata, o, se più vi piace, dal latino classico al dialetto fiorentino, dal latino di Cacciaguida al gergo del buon borghese fiorentino.

" Ma lasciando stare il ragionare de' puerili accidenti, dico che con l'età multiplicarono le amorose fiamme, in tanto che niun'altra cosa gli era piacere o riposo o conforto, se non il vedere costei. Per la qual cosa ogni altro affare lasciando, sollecitissimo andava là dovunche potea credere vederla, quasi del viso e degli occhi di lei dovesse attignere ogni suo bene ed intera consolazione ".

Notevole è il brano che segue, per più rispetti: non è certo da giudicare una pagina squisitamente artistica, perchè non vi è espresso un vero con-

tenuto lirico-psicologico; ma è in tutto boccaccesca per la conferma che vi si porge dell'atteggiamento dello scrittore e per la limpidezza onde vi è riflessa la sua concezione della vita e spiegata la sua predilezione per questo o quell'ideale.

Dell'amore di Dante per Beatrice egli ha descritto particolarmente il principio che gli si prestava a maraviglia per circostanziare a modo suo un avvenimento da Dante vagamente e simbolicamente narrato: ma poichè quell'amore è puro e platonico, il Boccaccio rinunzia a seguirne lo svolgimento, dal quale non avrebbe cavato nulla per l'arte sua: perciò rimanda il lettore che volesse saperne di più, alla *Vita Nuova*, per riprender la narrazione al punto che gli serviva a poter scagliare i fulmini della sua rettorica e anche della sua eloquenza contro il matrimonio, cioè alla morte di Beatrice, di cui i parenti di lui riuscirono a consolarlo dandogli moglie.

" Oh insensato giudicio degli amanti! chi altri che essi estimerebbe per agiungnimento di stipa fare le fiamme minori? Quanti e quali fussero li pensieri, li sospiri, le lagrime e le altre passioni gravissime poi in più provetta età da lui sostenute per questo amore, egli medesimo in parte il dimostra nella sua *Vita Nuova*, e però più distesamente non curo di raccontarle ".

Sente però il bisogno di fare una particolare menzione del carattere d'un tale amore: egli, da quel sensualista che gli è, da quell'esperto conoscitore degli amori umani che sappiamo, membro d'una società, dove non pure le persone *del secolo*, ma quelle della chiesa, davano il più giocondo spettacolo de' loro carnali appetiti, segnala come cosa miracolosa la purità dell'amore di Dante, co-

me a *improperio del secol selvaggio.* È una cosa preziosissima sentire il Boccaccio predicar la morale!

“ Tanto solamente non voglio che non detto trapassi, cioè che, secondo ch'egli scrive e che per altrui a cui fu noto il suo disio si ragiona, onestissimo fu questo amore, nè mai apparve, o per isguardo o per parola o per cenno, alcuno libidinoso appetito nè nello amante nè nella cosa amata; non picciola maraviglia al mondo presente, del quale è sì fuggito ogni onesto piacere, e abituatosi l'avere prima la cosa che piace conformata alla sua lascivia, che diliberato di amarla, che in miracolo è divenuto, siccome cosa rarissima, chi amasse altrimenti „.

E conclude considerando i danni che un tale amore arrecò a Dante e negando per suo conto che sia stato incitatore del suo ingegno, poichè *nell'ornatò parlare* non istà “ la sommissima parte d'ogni scientia „.

“ Se tanto amore e sì lungo potè il cibo, i sonni e ciascun'altra quiete impedire, quanto si dee potere estimare lui essere stato avversario ai sacri studi e allo ingegno. Certo non poco; come che molti vogliano lui essere stato incitatore di quello; argomento a ciò prendendo dalle cose leggiadramente nel fiorentino idioma e in rima, in laude della donna amata, e acciò che li suoi ardori e amorosi concetti esprimesse, già fatte da lui; ma certo io nol consento, se io non volessi già affermare l'ornato parlare essere sommissima parte d'ogni scienzia; che non è vero „.

Qui ci fermeremo nella persuasione d'aver messo in rilievo col confronto di due luoghi i caratteri che distinguono la prosa o l'arte della *Vita Nuova*

e la *prosa* o l'*arte* della *Vita di Dante*, e conchiuderemo pigliando a prestito poche parole dal De Sanctis in cui ci pare di veder come riassunta esattamente la nostra analisi:

“Sotto lo sguardo profano del Boccaccio, Beatrice perde tutta la sua idealità, e l'amore di Dante, scacciato dalle sue regioni ascetiche e platoniche e scolastiche, acquista una tinta romanzesca”; ma è da aggiungere: schiettamente realistica, come l'arte sua portava.

Il *Decameron* e lo *Specchio di vera penitenza* del Passavanti

La leggenda del Carbonaio e Nastagio degli Onesti

Sappiamo come le due principali correnti che attraversavano la società medioevale, la spiritualistica, di cui fu il più grande espressore Dante, e la naturalistica, di cui fu genialissimo espressore il Boccaccio — il Petrarca ne rese il contrasto — poterono coesistere senza fieri turbamenti, prevalendo or l'una or l'altra, finchè la seconda non riuscì a distruggere la prima in una pacifica rivoluzione col riso del Certaldese, beffardo, grasso, bonario, secondo che lo moveva il suo blando scetticismo religioso, il suo indifferentismo morale, il suo elegante sensualismo. Verso quel mondo mistico, in cui vivevano coi loro affetti e con le loro immaginazioni tanti suoi contemporanei, il Boccaccio si colloca in un atteggiamento di sereno contemplatore pronto a sorriderne o a riderne, a beffarsene, contrapponendogli le immagini corpulente della sua fantasia; non di vero e proprio profanatore, appunto perchè quel mondo aveva perduto ogni serietà anche per coloro che più si sentivano

spinti a sorreggerlo. L'ira di Dante s'è cambiata nel riso di messer Giovanni della tranquillità.

Seguendo una felice intuizione del Gaspary, noi ce lo figuriamo tra la folla de' devoti accorrenti a udire frate Iacopo Passavanti che dal pulpito dipingeva i terrori e i tormenti delle pene infernali per convertirli e invitarli all'astinenza dal peccato e alla contrizione.

Il frate non era un ingenuo raccontatore: era un predicatore che, a differenza di tanti suoi confratelli e scrittori e predicatori, perseguiva un intento artistico: la sua musa era il terrore, la materia i vizi degli uomini e le pene infernali, e bisogna ben riconoscere che in quelle sue vivaci e colorite rappresentazioni di cupe visioni riusciva veramente efficace, elevandosi insieme alle superne sfere dell'arte.

Un giorno egli volle dimostrare che un impedimento della penitenza è il timore di rimaner privi in tutto o in parte degli usati diletti, ma che è un vano timore codesto, inquantochè nessuno può rimanere impunito, e la penitenza è inevitabile. " O si punisce in questa vita o nell'altra. In questa vita si puniscono per la penitenzia; nell'altra per la divina giustizia. E con ciò sia cosa che la pena della penitenzia sia brieve e lieve e particolare; quella dell'altra vita, cioè dell'inferno, sia eterna e senza fine, sia grave, anzi gravissima, e sopra ogni altra pena sia generale e universale; non fanno saviamente coloro che questa brieve pena ischifano, e vanno alla eterna senza fine ". E lo dimostra con alcuni esempi non solo narrati dal Vangelo e da' Profeti, ma anche di " cose vedute e udite ". L'ultimo è appunto quello della caccia infernale, o del Carbonaio.

Codesta leggenda, nella descrizione che il Passavanti fa della visione avuta dal carbonaio e dal conte di Niversa, è veramente espressiva. La situazione è bene indovinata, il personaggio bene scelto: un buono e fedel carbonaio, che in una sua capannetta, di mezza notte, posto a guardia della sua incesa fossa, ode grandi strida, è l'uomo che ci voleva per esser terrorizzato da una tale apparizione. Questa non potrebbe esser resa con più lucidità: la figura e l'azione della donna, il cavaliero, quello strazio, quella fuga, ci rendono viva l'immagine e concreto quel mondo dell'astrazione che prima era semplicemente affermato sulla fede del dogma. Qui non è *trattato*, nè *astrazione*: di *fiorite* e di *giardini* non si ha più sentore: siamo nella piena realtà della vita, ossia davanti a quel mondo dell'immaginazione che era tutta la vita dello spirito ascetico. Il Passavanti esprime pienamente uno stato d'anima con immediatezza e freschezza d'impressione, con calore di sentimento, perchè quelle visioni occupano tutto lo spirito e commuovono e dirigono gli affetti suoi e de' suoi devoti.

La seconda parte della leggenda mi par meno riuscita, appunto perchè la *tesi* non è stata interamente assorbita dalla fantasia.

Difatti, dopo la pittura della visione, manca ogni azione, ogni drammaticità. Il carbonaio è come pietrificato, quasi la donna sia la stessa Medusa: nè si spiega l'intervento del Conte, il quale non fa che gridare iscongiurando il cavaliere che si contenti di ristare, e si badi, *sporre la mostrata visione*. In Dante non accade mai una tale preghiera, appunto perchè così è spezzata l'unità e la coesione estetica del racconto: quella sanguinosa scena

non è più *azione,* è *visione:* è il pretesto d'uno spauracchio che si deve far balenare alla vista de' peccatori impenitenti. E nell'esposizione tu senti anche meglio il frate che ha ogni cura di metter bene sull'avviso gli ascoltatori; nè il Conte si contenta d'una risposta generica; prega che Giuffredi gli dia "a intendere loro pene più specificatamente „. Anche in questa parte il pensiero corre all'arte dantesca, di cui si vede qui imitato qualche spunto; i personaggi danteschi parlano delle loro pene e talvolta anche le spiegano — ricordisi il *così s'osserva in me lo contrappasso* —; ma non hanno il tono predicativo e insegnativo: al Passavanti preme che gli ascoltatori non perdano un'acca del significato della visione: pel personaggio stesso che n'è il protagonista, quella è una visione, tanto che dice: "*come nella visione vi fu mostrato* „. La fine del suo discorso è ancor più esplicita: " Pregate Iddio per noi; e fate limosine e dire messe, acciò che si alleggierino i nostri martirii „. Con semplicità e purezza maggiori le anime del *Purgatorio* dantesco pregano pur ch'altri preghi e chiami là dove agl'innocenti si risponde.

Della leggenda dunque narrata dal Passavanti è vivo sol quello che passò attraverso alla sua fantasia: la terribile scena della caccia: il resto non potè divenire un motivo lirico: è rimasto *sermone.*

Diventa invece un vero capolavoro d'arte nella novella del Boccaccio.

Già l'aver collocata la scena nella pineta di Ravenna e l'averne fatto attori de' nobili romagnoli, mentre ci è novella prova delle sue predilezioni artistiche, dimostra quanto fosse felice nel calare il suo contenuto nelle forme che gli erano proprie, come riuscisse a fondere completamente

contenuto e forma in un perfetto organismo poetico. Qui tutto è stato assorbito dalla fantasia, anche la *tesi*, dappoichè anche il Boccaccio ha le sue *tesi*.

La pineta di Ravenna fu nota al Boccaccio non soltanto per gl'immortali versi del suo più ammirato poeta e maestro. Il Boccaccio fu più volte in Romagna e in Ravenna, qui ospite di Ostasio prima e poi di Bernardino da Polenta, la casata che aveva dato alla tragedia della vita e all'arte una delle più gentili creature. E là tra que' folti dovè ricordare con viva pietà la lunga serie di funesti amori che la pineta elessero come propria scena; dovè sentire il fascino di quell'eterna primavera che vi brilla tra il perenne verde e l'ombra perpetua; dovè ripensare agli anacoreti che in quel silenzio cercarono l'isolamento propizio alle loro meditazioni, alle loro estasi; e vi dovè ascoltare dalla bocca di qualche *pinajola* paurose leggende di fatti tragici, e forse anche, ivi localizzata, quella stessa della caccia infernale che udì narrare o prima o poi da frate Jacopo. La Romagna e Ravenna erano state nido di cortesia e di cavalleria, e se ne ricordavano ancora

> la casa Traversara e gli Anastagi
> . . . .
> le donne e i cavalier, gli affanni e gli agi
> che ne invogliava amore e cortesia.

Queste impressioni e questi ricordi passati caldi attraverso la sua fantasia divennero arte schietta, senza intrusione di rettorica, e originalissima anche tra le tante reminiscenze dantesche che gli si affollarono alla mente e gli uscirono dalla penna. Ma nè del Passavanti nè dell'Alighieri è rimasto nulla nella novella: lo spirito del Boccaccio ha in-

vestito tutta la materia e data una diversa espressione anche alle frasi intere che dell'uno e dell'altro ha usufruito.

Ecco l'esempio con cui Filomena vuol dimostrare che "come in noi è la pietà commendata, così ancora in voi, amabili donne, è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata „.[1]

Nastagio degli Onesti, "nobile e gentile „ giovine di Ravenna, straricco per l'eredità paterna, innamorato d'una figliuola di Paolo Traversari, "troppo più nobile che esso non era „, nella speranza di trarla ad amar lui con le opere, si diè a farne di "grandissime, belle e lodevoli „. Ma ella, o perchè singolarmente bella o perchè più nobile, gli si mostrava sempre più "cruda e dura e salvatica.... altiera e disdegnosa „; tanto che Nastagio medita il proposito del suicidio. Come si vede, brevemente sono state date tutte le vicende d'un amore disperato: maestrevolmente motivata la crudeltà della giovine, e con molta franchezza psicologica preparato il suicidio. Il Boccaccio ha già fatto fare un gran passo alla sua *tesi;* ma questa gli ha anche dato immagini e motivi: si è già incarnata in figure bene scolpite e tradotta in azioni vivacemente mosse. La ricchezza de' particolari ci è prova della ricchezza fantastica del Poeta: i grammatici la prendono per prolissità!

Dall'idea del suicidio Nastagio passa con molta naturalezza al sentimento dell'odio; ma "quanto più la speranza mancava; tanto più *moltiplicava* il suo amore „. Sicchè gli amici e i parenti lo consigliano, come si fa in simili casi, a trovar un'efficace distrazione nell'allontanarsi da Ravenna. "Di que-

[1] Adopero l'ediz. Le Monnier curata dal Fanfani.

sto consiglio più volte beffe fece Nastagio „. Pure si risolvette al passo e s' incamminò verso Chiassi, equipaggiato come per un viaggio in Ispagna o in Francia; e quivi "cominciò a fare la più bella vita e la più magnifica che mai facesse, or questi et or quegli altri invitando a cena et a desinare, come usato s'era „.

Il rimedio era stato bene scelto, e Nastagio ne usava con molta fede e diligenza, da docile malato; ma il male era incurabile. Il pensiero della crudel donna tornava continuamente ad assalirlo, specie quando l'ora del tempo e la dolce stagione acuivano in luí l' inappagato e fervido desiderio. In una simile situazione si dovette trovare più d'una volta il nostro Giovanni, come quando, richiamato da' suoi domestici affari a Firenze, invano sospirava la sua idoleggiata Maria, torturato dal fiero sospetto che la bella Fiammetta avesse in sè spento ogni fiamma d'amore per lui. E chi sa a quanti rimedi ebbe ricorso il Boccaccio per bere ne' facili amori fiorentini la dimenticanza d'un così tormentoso desiderio.

" Ora avvenne che, venendo quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo, et egli entrato in pensiero della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero, per più potere pensare a suo piacere, piede innanzi pié sè medesimo trasportò, pensando, infino nella pigneta „.

Ecco, là dove gli asceti e gli anacoreti traevano a isolarsi dal mondo vano e pagano a meditare, a raccogliersi ne' casti pensier contemplativi, Nastagio, invece, volgeva a estasiarsi nel voluttuoso pensiero della sua bella madonna. Il Boccaccio lo accompagna col suo sorriso e la parodia s' intesse

sottile e garbata. Il *piede innanzi piè* è di Dante e anche il *trasportò* è di Dante, ma il Boccaccio se ne serve efficacemente per tirare l'estasi di Nastagio a fine intenzione ironica. Ed ora siamo alla visione.

" Et essendo già passata presso che la quinta ora del giorno, et esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di *mangiare* nè d'altra cosa,

> (Già m'avean trasportato i lenti passi
> dentro alla selva antica tanto ch'io
> non potea rivedere ond'io m'entrassi)

subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guaj altissimi messi da una donna:

> (e là m'apparve si com'egli appare
> subitamente cosa che disvia
> per maraviglia tutt'altro pensare)

per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse e maravigliossi nella pigneta veggendosi; et oltre a ciò, davanti guardandosi vide venire

> (coi piè ristetti e con gli occhi passai
> di là dal fiumicello, per mirare
> la gran varïazion de' freschi mai)

vide (dunque) venire per un boschetto assai folto (*folti* si chiamano anche oggi i luoghi più selvosi della pineta) d'albuscelli e di pruni — qui la pineta dov'è più intricata è riprodotta con efficace semplicità —, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercè ".

Anche quella del Passavanti è una donna *ignuda* e *iscapigliata*, ma era *ignuda* e *iscapigliata* secondo i *Fatti di Cesare* anche la donna lucaniana apparsa in sogno a Cesare prima che " uscì di Ravenna e saltò Rubicon ", e *nudi* e *graffiati* sono i due scialacquatori che tra le *frasche* e i *pruni* fuggon sì forte che della selva de' suicidi rompieno ogni rosta, e *scapigliata* fante è quella che si *graffia* con le *unghie* sporche nella bolgia degli adulatori; ed è *bellissima* la giovane che appare a Nastagio, perchè bellissima era la figliuola di Paolo Traversari, quale doveva essere per accender vie più di sè il disgraziato amante e meritare una pena maggiore della sua crudeltà.

"Et oltre a questo le vide a' fianchi due grandissimi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giungevano la mordevano,

> (Di retro a loro era la selva piena
> di nere cagne bramose e correnti,
> come veltri che uscisser di catena.
>
> In quel che s'appiattò miser li denti
> e quel dilaceraro a brano a brano;
> poi sen portar quelle membra dolenti)[1]

e dietro a lei vide venire sopra un corsiere nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando ". Il *villane* è grave quanto lo *spaventevoli* pel Boccaccio, che proseguiva un ideale di cortesia.

Nastagio, superati la maraviglia e lo spavento, mosso dalla compassione, come un eroe ariostesco, schianta un ramo d'albero e si fa contro a' cani

[1] Il *lacerare* ricorre più giù.

e contro al cavaliere; ma questi gli grida da lontano di non impacciarsene, e Nastagio di rimando, sentendosi anche chiamar per nome, — qui ricorrono alla mente molte altre scene dantesche, — esclama: "Io non so chi tu se', che me così cognosci; ma tanto ti dico che gran viltà è d'un cavaliere armato volere uccidere una femina ignuda, et averle i cani alle coste messi, come se ella fosse una fiera salvatica: io per certo la difenderò quant'io potrò„. La superiorità del Boccaccio sul Passavanti non ha bisogno di esser illustrata. Lì non c'è azione, non c'è drammaticità; qui invece la scena acquista un maggiore interesse non solo dalla partecipazione di Nastagio, ma dall'atteggiamento cavalleresco ch'egli assume di fronte al cavaliere che tratta come una *fiera selvatica* chi tale era appunto stata per lui costringendolo al suicidio con quell'ostinata empietà onde al suicidio era stato quasi condotto e veniva ora tormentato dalla figliuola di Paolo Traversaro esso Nastagio. Guido degli Anastagi, assicurata la donna alle zanne de' cani, smonta comodamente da cavallo e si mette a narrare i suoi casi tremendi e sanguinosi, e la crudeltà della donna; descrive inoltre la pena e la condanna presente, e riesce, senza parere, a una caricatura di Giusfredi e delle pene del Purgatorio immaginate dal Passavanti.

"E quante volte io la giungo, tante con questo stocco, col quale io uccisi me, uccido lei, et aprola per ischiena, e quel cuore duro e freddo, nel qual mai nè amore nè pietà poterono entrare, coll'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontanente, le caccio di corpo e dólle mangiare a questi cani„. E senza aver lasciato di accennare alla circostanza che ogni venerdì rinnova ivi lo

strazio (la parola è più volte dantesca), e gli altri giorni altrove, conclude, con due altre imitazioni dantesche: "me la conviene in questa guisa tanti anni seguitare, quanti mesi ella fu contra me crudele. Adunque lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione, né ti volere opporre a quello che tu non potresti contrastare„.

L'impressione di Nastagio è di paura e di dolore. Il suo pensiero corre naturalmente al giorno che sarebbe venuto anche per lui di dover fare altrettanto per decreto della divina giustizia alla sua crudele amata. La situazione è delle più finemente comiche. Il sermone del Passavanti qui si traduce in un motivo lirico della più alta comicità. Terminato l'orribile strazio, e vistili dileguare *in picciola ora*,

> (in picciol corso mi pareano stanchi
> lo padre e i figli, e con l'acute scane
> mi parea lor veder fender li fianchi)

Nastagio "gran pezza stette tra pietoso e pauroso„. Ma da questa pietà e paura sorge una viva speranza. La vista di così tremende pene non potrà non ispaventare la sua crudel donna e non indurla ad amar lui! Concepisce il disegno e ottiene di far venir a convito con amici e parenti suoi e di lei la Traversara, lì nella pineta, di venerdì, a quel luogo medesimo. Si rinnova la straziante scena: è uno scompiglio, e uno spavento generale; ma, naturalmente, chi più ne resta inorridita è la Traversara: "per che già le parea fuggir dinanzi da lui adirato, et avere i mastini a' fianchi„.

> (Io gl'immagino sì che già li sento.)

"E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima

tempo non si vide (il quale quella medesima sera prestato le fu) che ella, avendo l'odio in amore tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare a lei, perciò ch'ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui„. Troppa grazia! — dovette eslamare fra sé Nastagio: la visione era stata assai più efficace che per avventura non dovette esser la cupa visione della caccia infernale descritta dal Passavanti! Ma Nastagio, essendo non per nulla degli Onesti, la vuol sua per bene dinanzi all'altare. Così l'altare interviene a santificare un amore che avrebbe condannato entrambi alle pene infernali, se non fosse stato contracambiato. Il Boccaccio raggiunge così il più completo effetto, e la risata è irresistibile quando ci fa sapere che “non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano„.

Concludiamo dunque volentieri col Gaspary che “la novella pare quasi una parodia della leggenda. Nello *Specchio* l'amore è peccato, conducendo la donna all'uccisione del marito e quindi lei e l'amante in Purgatorio: nel *Decameron*, all'incontro, è peccato la crudeltà della donna, che essa crede invece un merito, come doveva credere giusta i dettami della morale cristiana. Così il racconto del Passavanti finisce col terrore degli ascoltatori e coll'esortazione alla penitenza, quello del Boccaccio si chiude con una risata„. “Nel *Decameron* si manifesta in tutta la sua pienezza quello spirito paganamente mondano, che, pur esistendo da lungo tempo, non s'era ancora affermato nell'arte

tanto chiaramente nè in così spiccata opposizione all'indirizzo ascetico „.

Ma soprattutto giova concludere che il Boccaccio, quello spirito paganamente mondano seppe esprimere nella più schietta e originale maniera; tanto originale che egli potè servirsi d'una materia già espressa in forma artistica da altri, di parole e frasi intere da altri adoperate, e riuscire nello stesso tempo a trasformar siffattamente codesta materia da renderla non più riconoscibile; che egli calò in schemi trovati da altri il suo contenuto e ne trasse nuove forme d'una maravigliosa freschezza e modernità, stampandovi le profonde e inalterabili tracce d'un genio veramente superiore.

Il *Decameron* e il *Filocolo*

Le novelle della cavalleria

Che " Giovanni Boccaccio nacque a Parigi illegittimo dalla unione furtiva di Boccaccio di Chellino, mercante certaldese, con la disgraziata Gianna, ch'egli abbandonò per isposare Margherita di Gian Donato de' Martoli ", ha ben dimostrato Vincenzo Crescini,[1] il quale, comparando, con intento biografico, il racconto d'Idalagos nel *Filocolo* e quello d'*Ibridà*, sostanzialmente identico, nello *Ameto*, potè venire a quest'altra importante conclusione, che cioè il Boccaccio era " ben lontano dal compiacersi della sua condizione di borghese: egli si gloriava di scendere da madre nobile, gentildonna superiore alla rozzezza agreste della famiglia de' Chellini e di Boccaccio suo padre: e avrebbe preferito esser nato da un cavaliere. Giovanni guardava alla nobiltà, con sentimento cavalleresco, come a simbolo della squisitezza intellettuale e mo-

[1] *Contributo agli studi sul Boccaccio*; Torino, Loescher, 1887, p. 44.

rale. Quanto sarebbe stato forse contento Giovanni Boccaccio, se anche egli, con fierezza dantesca,[1] si fosse potuto vantare sangue romano! Anzi che spacciarsi, come aveva usato Boccaccio di Chellino, per di più da quello che era, Giovanni, si confessava d'umile origine dal lato del padre; ma, sdegnoso di essa, ostentava il gentil sangue materno. Di qui anzi veniva che egli si trovasse punto o poco d'accordo col padre suo. Costui aveva lo spirito prettamente borghese, e solo mirava al guadagno: il figlio nelle cui vene era il sangue nobile della madre, guardava a più alte cose, e, se non per la nascita, per l'elevatezza dell'animo, si sentiva e potea dirsi gentile „.[2]

Con la nobiltà e la gentilezza, il Boccaccio ammirava naturalmente tutte quelle doti e qualità anche esteriori che deve rispecchiare in sè l'uomo della buona società, e che, come diventeranno nel cinquecento l'espressione della cortigianeria e della grazia, così già fin dal tempo de' trovatori venivano raccolte e designate sotto il nome di *cortesia*. Nel fatto, egli conobbe e visse la splendida vita della nobiltà napoletana; ed anche la vita lieta che condusse a Napoli non usciva dalle forme di quella cortesia; ma gli dovettero esser note anche quelle radunanze di dame e di cavalieri dove "fra molti altri passatempi poetici, solevansi dibattere

[1] Ricordisi il principio del Canto XVI del *Par.* (*O poca nostra nobiltà di sangue*). — Di Dante il Boccaccio si vantava discepolo; credeva di averlo imitato nell'*Amorosa Visione* e nell'*Ameto;* ne ammirava la poesia, pur non sapendosene render ragione, e s'illuse d'averne penetrata la personalità, lui realista e sensualista.

[2] *Op. cit.*, p. 36.

questioni amorose, e che dai Trovatori ebbero nome di *corts*, e furono ben diverse dalle famose corti d'amore immaginate dal Nostradamus e dal Raynouard „.[1]

Questo mondo della nobiltà, della gentilezza e della cortesia, così caro allo spirito squisito del Boccaccio, egli l'espresse in varie forme e situazioni in novelle che noi abbiam perciò denominato della cavalleria. La più artistica fra tutte è quella di Federigo degli Alberighi (V, 9), ma da più rispetti sono notevoli e interessanti pe' nostri studi le due, quella di messer Gentile (X, 4) e quella di messer Ansaldo (X, 5), che già il Boccaccio aveva narrato nel quinto libro del *Filocolo*, dove appunto si descrive una di quelle *corts* quali si tenevano in Napoli, alla discussione della quarta e tredicesima questione; e che noi perciò leggeremo.

Della prima è narratrice Lauretta,[2] che l'intitola “ una magnificentia da uno innamorato fatta .... la quale, ogni cosa considerata, non vi parrà per avventura minore che alcuna delle mostrate, se quello è vero che i tesori si donino, le inimi-

---

[1] Crescini, *op. cit.*, p. 75.

[2] L'Albertazzi — gioverà ricordarlo — nella breve ma incisiva ricostruzione che ha fatto de *I novellatori e le novellatrici del Decameron* (in *Parvenze e Sembianze;* Bologna, Zanichelli, 1902, p. 194), ha visto in Lauretta “ il tipo della donna che loda gli altri sperando a sè guiderdone di lodi maggiori, e innanzi agli altri si umilia bramando la levino essi a grande stima, finchè nel timore di essere disprezzata e nella certezza di non essere da quello stesso che ama pregiata sì come merita, caccia l'usata modestia ed incolpando la tristezza altrui, accesa d'ira e cieca d'orgoglio, esagera le proprie virtù. Impeti questi di animo debole .... Mobile ad ogni affetto .... „.

Vedremo una tal quale corrispondenza di movimenti psicologici tra la narratrice e il protagonista della novella, Gentile de' Garisendi, che non dovett' esser del tutto accidentale.

cizie si dimentichino, e pongansi la propria vita, l'onore e la fama, ch'è molto più, in mille pericoli, per potere la cosa amata possedere „.

Nell'antefatto troviamo subito descritte le relazioni de' vari personaggi e di questi sbozzate con molta franchezza le figure: un amor sensuale, ma cavallerescamente contenuto, lungamente covato nell'illecito e circospetto corteggiamento, ma reso alfine quasi disperato dall'onestà ferma e prudente d'una gentil donna, prossima a divenir madre nella comoda quiete d'una villetta, dove un buon borghese di marito, nominato con un certo dispregio, benchè poi sia chiamato “bello et ornato favellatore „, l'ha lasciata, affidandola ad alcune strette parenti e raccomandandola al medico della borgata, e dove ella è dalle une e dall'altro creduta e seppellita per morta, con molto pianto, ma senza ch'e' si diano altro impaccio che fare il conto de' mesi per assicurarsi della non perfezione della creatura. La cavalleria, decorosamente dolente e rassegnatamente lontana, ma non ancor disarmata, inconscia di quella malaugurata fine, già trionfa sulla volgarità borghese specie del marito, assente, nella trepida attesa del nascituro, alle cure della moglie incinta, a un così delittuoso seppellimento.

Un amico, che non poteva esser se non il confidente nel cui seno messer Gentile versava l'amarezza de' continui disinganni, gli reca in Modena, dove egli era potestà, la notizia funesta, della quale messer Gentile, benchè poverissimo della grazia e per nessun vincolo di riconoscenza legato alla sventurata donna, fieramente si duole. *Ultimamente*, dall'animo sconvolto sorge un pensiero, e invece

che all'amico o a sè stesso, egli lo comunica, in una forma assai naturale e efficace d'apostrofe, a madonna Catalina. " Ecco, madonna Catalina, tu se' morta: io, mentre che vivesti, mai un solo sguardo da te aver non potei: per che ora, che difender non ti potrai, convien per certo che, così morta come tu se', io alcun bascio ti tolga „. Dice e fa. Dispone tutto, prende le debite precauzioni, arriva, apre la sepoltura, entra diligentemente, e, sia pur con molte lacrime, ma più volte la bacia, póstolesi a giacere allato. Qui l'amore trionfa della cavalleria, e quanto meno osò in vita, tanto più si fa audace in morte di madonna Catalina. Ma trionfa appunto, perchè nè quello è vero amore, nè questa è vera cavalleria: messer Gentile è un sensualista elegante, com'era appunto il Boccaccio negli anni suoi giovanili, quando amoreggiava con Maria d'Aquino e scorreva lieto le ore tra cavalieri e dame sulla ridente spiaggia di Mergellina o negli incantevoli giardini di Posillipo, dove appunto udì primamente narrare la novella di messer Gentile. Il quale è anche un impenitente adoratore; poichè, un adito alla speranza pur angusto aveva sempre lasciato aperto, e cerca e ottiene sulla morta un po' di quella sensuale sodisfazione che invano aveva sperato dalla viva.

Il Boccaccio è tutto ora nel suo vero elemento. Occorreva un impulso esteriore che ravvivasse la vita nel gelido corpo di madonna Catalina; ed egli lo trova nella prepotenza d'uno scomposto e cieco desiderio di voluttà, che la sua vacillante morale tenta invano di giustificare con le violente esigenze del senso, ma che, appunto per questo ten-

tativo fatto non senza ironico intendimento, scivola incontrastato nel dominio dell'arte.

Il procedimento psicologico della macabra scena è, dato quel personaggio, d'una verità inoppugnabile.

L'amante, còlto il sospirato bascio, è per andarsene: ma, in questo passo supremo, non sentendosi sodisfatto, concepisce un più audace desiderio, quello di toccarla un poco, e domanda a sè medesimo — questa interrogazione come l'apostrofe di sopra non sono figure rettoriche — perchè non potrebbe appagarlo. Ha la coscienza dell'immoralità di esso, ma non potendogli resistere, lo giustifica con queste belle ragioni che sono altrettanti lampi d'umorismo: *poichè io son qui; un poco; non la debbo toccar più; non la toccai mai più.* Ma la voluttà, mentre appaga sè stessa, si arresta come inorridita al nuovo caso: un leggero palpito! Sparisce così anche d'improvviso il troppo carnale amante, e si riafferma il cavalier cortese, appunto perchè, come dianzi dicevamo, messer Gentile, che non è un nobile amante, ma un elegante sensualista, sa d'aver fatto altro che baciare religiosamente una morta, sa d'essere andato al di là del *licito,* ed ora compirà sforzi straordinari per farsi ammirare nelle qualità a cui egli tiene di più, non solo da lei, ma dalla propria madre, da tutti i suoi concittadini, compresi i congiunti e il marito di madonna Catalina. Quind'innanzi tutto si dedica all'esercizio della più raffinata cavalleria; ma riesce a mostrar sempre meglio il troppo e il vano d'una tal sua dote. Così intesa la personalità di lui, tutto si spiega facilmente.

Il cavaliere, “poichè ogni paura ebbe cacciata

da sè, con più sentimento cercando „ — questo si sente subito che non è appetito sensuale — “trovò costei per certo non esser morta, quantunque poca e debole estimasse la vita: per che soavemente quanto più potè, dal suo famigliare aiutato, dal monimento la trasse, e davanti al caval messalasi, segretamente in casa sua la condusse a Bologna „.

Par di leggere una stanza ariostesca.

Così entriamo nel vivo dell'azione cavalleresca di messer Gentile: l'antefatto e l'intermezzo romanzesco sono stati toccati con quella espressiva brevità che il fren dell'arte richiedeva. Ora, come torrente che, disceso nel piano da un'erta montana, scorre placido lambendo le rive erbose, snodandosi mollemente per i fertili campi, in un'alba lunare, tra i diffusi silenzi notturni, la narrazione si raffrena e lentamente s'inoltra nell'ampia distesa de' fatti e delle circostanze che le si para dinanzi.

Siamo proprio in casa della cortesia: la madre di messer Gentile, “valorosa e savia donna „, si lascia subito commuovere dalla pietà, e concede a madonna Catalina un'ospitalità veramente materna, confortandola e assistendola teneramente nel parto e consentendo di tenerla in casa fino a che piaccia al figliuolo. Madonna Catalina, ritornando alla vita, sospira, si maraviglia, si duole, ringrazia e prega, ma, invero, tutto un po' freddamente, troppo più freddamente di quel che la stranezza del caso occórsole consentirebbe, e si lascia molto facilmente persuadere dalla gratitudine a restare in casa di messer Gentile. Il quale, invece, s'adopra quanto più può per ottener da lei che gli permetta di fare un *caro* e *solenne* *dono* al marito: protesta la sua

onestà e di volerla avere non altro che come *cara sorella*, vanta la sua opera voluta da Dio in premio del suo amore, la provvede di tutto. Il *bel figliuol maschio* raddoppia la letizia della donna, e questo è naturale; ma raddoppia anche la sua, perchè gli fa pregustare una ben maggiore sodisfazione della sua cavalleresca liberalità.

Messer Gentile si prepara il trionfo anche da Modona: il *grande* e *bel convito* non solo è ordinato pel giorno stesso ch'egli arriverà dalla rettoria a Bologna, ma per l'ora medesima: ed egli arriva e *ismonta* in presenza di *molti* e *gentili* uomini, tra cui Caccianimico, che mette subito a tavola e fa di più vivande *magnificamente* servire.

Pasciutili così, con posa regale, con parola solenne e forbita, ricorda la costumanza di Persia e dichiara di volerli onorare alla persesca; ma prima li prega di voler esprimere la loro sentenza circa un dubbio, ed espone il fatto, o meglio un esempio, industriandosi di metter naturalmente in rilievo la negligente e gretta crudeltà d'un padrone che ha gittato nella strada un meschino servo, e la costosa e sollecita pietà d'uno *strano* che ne l'ha su ricolto.

In un altro convito famoso si propone un'altra questione altrettanto caratteristica: " Un cavaliere spagnolo manda una sfida a un cavaliere milanese; e il portatore, non trovando il provocato in casa, consegna il cartello a un fratello del cavaliere; il qual fratello legge la sfida, e in risposta dà alcune bastonate al portatore. Si tratta.... ". E anche lì, dopo però una vivace disputa che qui non ha luogo, perchè il consenso giova a mes-

ser Gentile, è rimessa la risposta decisiva a uno de' presenti. Ma il padre Cristoforo, che doveva essere il trionfatore, risponde in modo da far rimaner maravigliati, che è come un averli smascherati e colpiti nella loro frivolezza, quei gentiluomini: "il mio debole parere sarebbe che non vi fossero nè sfide, nè portatori, nè bastonate"; qui invece il povero Nicoluccio è costretto a rispondere in modo da render più bello il solenne trionfo di messer Gentile, e più schiacciante la propria sconfitta.[1]

L'azione di messer Gentile nel gesto e nel discorso ha del teatrale: qui la cavalleria non è, quasi direi, espressione di diritto zelo; qui ci è lo sforzo della cavalleria, lo spettacolo di essa: è una cavalleria vuota di contenuto. Ricordate il Capaneo dantesco di contro a Farinata? Tale è messer Gentile de' Garisendi di contro a Federigo degli Alberighi. Questi, mi servo delle parole del Gaspary, "per piacere all'amata sacrifica ogni suo avere e conserva nella povertà i costumi cavallereschi, ammazza il caro falcone, ultimo suo diletto, per onorare la donna che lo ha visitato, ed ha poi il dolore di non poter soddisfare la prima preghiera di lei, poichè la donna è venuta a chiedere in dono per il suo figliuolo ammalato appunto quel falcone. Quivi troviamo disegnata una figura veramente nobile, un amore devoto che raggiunge finalmente il suo scopo". Messer Gentile, invece, vuol far pompa della sua cavalleria, e ci si vuol anche di-

[1] Nicoluccio, almeno per quanto è lecito arguire dal modo con cui era stato presentato al principio della novella, dovette esser fatto "bello et ornato favellatore" per l'occasione, convenendo all'autore che i commensali rimettessero in lui, anhe se tale non era, lo scioglimento della questione.

vertire alle spalle di messer Nicoluccio, che si travaglia da far pietà. E s'allontana anche un momento dalla sala del convito, perchè il travaglio di Nicoluccio diventi ridicolo davanti alla moglie. E infatti, quella che doveva essere e nel *Filocolo* era, una scena commovente, qui cade nel riso e nella burla.

Il discorso con cui finalmente messer Gentile accompagna il caro e solenne dono, e in ispecie dal *leva su*, *compare* alla fine, quando *si tornò a sedere*, è tutto un gesto, un bel gesto di cavalleresca superiorità e di regale protervia, non iscompagnato da un sottilissimo sorriso di scherno. La sua alterezza è pari alla sua iattanza: “ Son certo che fu da te generato „, sa dire; nè meno si compiace d'aver nominato *Gentile* il bel maschiotto, e, come se il modo tenuto nel riveder la morta non fosse stata una vera profanazione, giura sull'incontaminata onestà di madonna Catalina.

La novellatrice conclude: “ Estimerete l'aver donato un Re lo scettro e la corona, et un abate senza suo costo aver riconciliato un malfattore al Papa, o un vecchio porgere la sua gola al coltello del nimico, essere stato da agguagliare al fatto di messer Gentile? il quale giovane et ardente, e giusto titolo parendogli avere in ciò che la tracutaggine altrui aveva gittato via et egli per la sua buona fortuna aveva ricolto, non solo temperò onestamente il suo fuoco, ma liberamente quello che egli soleva con tutto il pensier disiderare e cercar di rubare, avendolo, restituì. Per certo niuna delle già dette a questa mi par simigliante „.

Qui riappare tutt'intera la figura del cortese

cavaliere, del corteggiatore impenitente, del raffinato sensualista, che non cessa mai, benchè la sorte gli si volga sempre più rea, di desiderare l'oggetto amato; e che poi liberalmente, ma con una liberalità tutta di maniera, avutolo, lo restituisce. E tempera così *onestamente* il suo fuoco.

***

La medesima novella narrata nel *Filocolo*[1] mostra evidenti le tracce dell'inesperienza artistica, o, meglio, del temperamento rettorico del giovine scrittore, fin da' primi due periodi. Nel primo de' quali, brevissimo, ci presenta, come fosse il protagonista, un molto ricco gentiluomo straordinariamente innamorato d'una sua bellissima e giovine sposa; — mentre nella novella decameronica il marito nè è presentato così direttamente e avanti a tutti, nè vestito di tanti e tali ornamenti: è *un* Nicoluccio Caccianimico: — nell'altro, lunghissimo, dall'amor fervido d'un cavaliere, di cui non dà altra indicazione, dalle ripulse di lei, dalla partenza di lui per Modona, al messo che gli narra delle doglie del parto, della morte e del seppellimento con un inutile lusso di particolari, tutto è raccolto e affastellato con manifesta intenzione d'imitare il costrutto latino. Lo scrittore ha molte cose da voler dire in breve, ma le dice disordinatamente, sbagliando i rilievi. E il periodo è riuscito infelice anche nel suo formale meccanismo.

[1] Ho il *Filocopo* edito da Tizzone Gaetano di Pofi a Venezia per Bernardino de' Bindoni, 1538. — *Quest.* XIII, p. 447 sgg.

Gli manca un vero contenuto: è un intrecciamento di circostanze, e l'autore vi s'impiglia, non ancora bene atto e addestrato a dominare e plasmare la sua materia.

Al falso stoicismo con cui il cavaliere sostiene la notizia dinanzi al messo, corrisponde il falso atteggiamento eroico interiore che si traduce in una vera apostrofe, cioè in una vera figura rettorica, contro la morte villana, e in una sfida ad Amore che non potrà negargli ora quel che gli negò in vita. Tra l'apostrofe di messer Gentile e quella di questo amante, c'è il divario che corre tra la naturalezza e la maniera, tra l'arte e l'artifizio. E così abbiamo anche il mitologico Amore arbitro delle vicende amorose. L'autore coglie la natura attraverso il velo delle sue dottrine poetiche.

Nella descrizione della scena della sepoltura il sensualismo è assai più acceso e meno scusato, anzi peggio scusato che non nella novella di messer Gentile: perchè lì la giustificazione non è data senza una punta d'ironia che purifica l'oscenità, qui la scusa è altrettanto seria quanto debole. Ma il periodo è riuscito d'una scioltezza e di una verità innegabili. Gli è che dov'è il contenuto ivi è la forma.

Ma mutando la scena e determinandosi una situazione quasi tragica, il ridestarsi improvviso della vita nel morto corpo dell'amata, ridiscende dalla macchina il Dio Amore, e il novelliere inciampa nuovamente nel ginepraio della sintassi. Egli par che sia trascinato senza fiato dalla catena degli avvenimenti, finchè non incontra l'ostacolo contro cui batte violentemente il capo.

La commossa scena che si svolge presso la madre del cavaliere è quasi tutta in un altro lunghissimo periodo, affastellato quanto più non si poteva, dove quel po' di movimento che deriva dall'accensione di gran fuochi, dall'allestimento del bagno con infusione di virtuose erbe e, lasciando stare il rettorico intervento degli Dei, dalla descrizione de' fenomeni delle forze ritornanti, resta disperso e come soffocato dall'avvallarsi delle ondate impetuose della sintassi. E gli Dei intervengono ancora con l'invocata pronuba, Lucina, a far uscir alla luce il bellissimo figliuol maschio. S'intravvede il descrittore potente di scene naturalistiche: manca ancora l'artista consumato e libero che si muova a suo agio nella padroneggiata e sentita realtà.

Poi l'esposizione si va facendo un po' più semplice, e il cavaliere ci si mostra meno sollecito di magnificar la propria opera e più veracemente desideroso di fare un gradito dono al marito. La donna appar forse meno tenera della sua onestà, e perciò anche più sommessa alla volontà del cavaliere, e rassegnata per di più a rimanere all'oscuro delle sue intenzioni. Il sensualismo del giovine scrittore s'afferma con meno arte ma con assai più franchezza.

L'ultima parte è certo la meglio riuscita della novella, e vale forse più, artisticamente, che non la corrispondente della novella decameronica, perchè qui la cavalleria è vera cavalleria, che non si vanta nè avvilisce, e il convito si svolge anche assai più naturalmente. V'intervengono più parenti che estranei — miglior indice di domestiche radunanze

e intime festività — e non c'è affatto quell'apparato teatrale che dicemmo. E al posto e in cambio della questione, ha qui luogo — poichè la questione moverà appunto dal racconto — uno scherzo discreto, che non va troppo per le lunghe, ed è subito seguito dalla consegna molto semplice e gentile della moglie e del figliolo al racconsolato marito e padre.

Ora concludiamo.

Nella novella del *Filocolo* la visione è spesso offuscata dalla mitologia, dalla rettorica, dall'imitazione: il sensualismo è più incontinente nè è purificato dal riso; in quella del *Decameron* sparisce ogni traccia di mitologia e di rettorica; il sensualismo offende meno e la purificazione n'è fatta con una lieve sfumatura d'ironia, senza dire che la paura che sopraggiunge il cavaliere nella tomba spande come una luce di gaiezza sulla macabra scena; ma la cavalleria è di maniera, è meno piacevole perchè troppo ostentata. Inoltre l'introduzione della questione da discutere, che nel *Filocolo* è fuori della novella, qui attarda lo scioglimento e rende inefficace, perchè prolisso il racconto. Messer Gentile è meno sensuale, ma meno gentile: l'amante del *Filocolo* è più fervido e carnale amatore, ma anche più sinceramente cavaliere. Il giovine Boccaccio è più nel *Filocolo* che nel *Decameron:* ma vi è involuto per mancanza d'arte, per la tirannia delle dottrine poetiche, in una forma scenicamente imperfetta: si spiega invece interamente nel *Decameron*, benchè qui la cavalleria non si mostri nel suo aspetto più simpatico, essendo più raffinata, ma meno sentita.

Questo aspetto della personalità del Boccaccio

trionfa invece nella novella di Federigo in tutta la sua grazia, in tutta la profondità del sentimento cavalleresco, in una perfetta figura poetica.

*
* *

L'originalità del Boccaccio anche nell'usare il vecchio e noto espediente di dare un collegamento esteriore alla raccolta delle sue novelle è stato già convenientemente messa in rilievo. Ma il collegamento non fu conseguito solo con l'aver adoperato "un racconto come cornice che racchiudesse tutta la serie degli altri, mentre in realtà questi costituivano la parte principale dell'opera„;[1] sì anche con l'escogitare un nesso intimo e un motivato trapasso di contenuto tra giornata e giornata e tra novella e novella d'una stessa giornata. La reina o il re, la narratrice o il narratore aprono vicendevolmente la serie delle giornate e delle novelle della medesima giornata con un addentellato alla precedente narrazione, non solamente esteriore e uniforme alle leggi e consuetudini sanzionate dalla lieta brigata, ma suggerito e tratto dalla relazione in cui si vanno disponendo di gradimento, d'impressione, di giudizio le singole giornate e novelle. Così, giustificato nel Proemio lo scopo di tutto il racconto col suo doveroso desiderio di porgere la ricompensa del sollazzo a quelli che lo beneficarono, e scusata in principio dell'Introduzione la descrizione del luttuoso avvenimento della peste come quello che originò i casi che forniscono la materia d'esso racconto, e sulla fine trovata nel

[1] Gaspary, *op. cit.*, pp. 41-2.

caldo la ragione del novellare al fresco piuttosto che del giocare che turba l'animo, il nostro Autore fa che il primo novellatore Panfilo, benchè arbitro di scegliersi l'argomento secondo una disposizione anche questa molto logica della regina Pampinea, dia principio alla novella dall'ammirabile e santo nome di Colui che di tutto fu fattore e racconti in sua gloria, in quel bel modo che sapete di glorificare, la novella di Ser Ciappelletto. La seconda, Neifile dimostra che la benignità di Dio esaltata da Ser Ciappelletto non solo non guarda ai nostri errori, ma, "sostenendo pazientemente i difetti di coloro li quali d'essa ne deono dare e colle opere e colle parole, vera testimonianza, il contrario operando, di sè argomento d'infallibile verità ne dimostri, acciò che quello che noi crediamo con più fermezza d'animo seguitiamo ". E Filomena allaccia la sua alla precedente novella non solo per il ricordo del caso d'un altro ebreo che gli suscita il caso dell'ebreo Abraam, ma col dire con la più fine ironia che, essendosi già detto di Dio e della verità della nostra fede assai bene, "il discendere oggimai agli avvenimenti, et agli atti degli uomini non si dovrà disdire ". E così di seguito. — E la reina della seconda giornata, comandato, tra l'altre cose, il ritornare a novellare, " nel quale mi par grandissima parte di piacere e d'utilità similmente consistere ", giudica doversi " restringere dentro ad alcun termine quello di che dobbiamo novellare, e davanti mostrarlovi, acciò che ciascuno abbia spazio di poter pensare ad alcuna bella novella sopra la data proposta contare " (" ciò che Pampinea non potè fare, per lo esser tardi eletta al reggimento ")

e motiva la sua proposta, che è questa: *Chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla speranza, riuscito a lieto fine*, con una considerazione analoga a quella di Ser Ciappelletto, che cioè " dal principio del mondo gli uomini sieno stati da diversi casi della fortuna menati ". Così Neifile, la reina della terza, proposto che il venerdì più tosto a orazioni che a novelle vachino e il sabato ogni sucidume stingano e che dopo quattro giorni mutino luogo, sì perchè più tempo da pensare abbiano e sì perchè sarà ancora più bello che un poco si stringa del novellare la licenza, e che sopra uno de' molti fatti della fortuna si dica, propone si novelli di " *Chi alcuna cosa molto desiderata con industria acquistasse, o la perduta recuperasse* ". E via di seguito. Ma il collegamento delle novelle della giornata decima è di un genere un po' diverso dagli altri. Proposto di ragionare di *Chi liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa*, perchè gli animi s'accendano a valorosamente operare, e ne consegua una fama lodevole e perpetua, " il che ciascuno che al ventre solamente, a guisa che le bestie fanno, non serve, dei, non solamente desiderare, ma con ogni studio cercare et operare ", dopo il racconto della prima novella fatto da Neifile, che reputa grandissima grazia l'essere stata preposta a raccontar della magnificenzia, " la quale, come il sole è di tutto il cielo bellezza e ornamento, è chiarezza e lume di ciascun'altra virtù ", si avviva come una gara tra i novellatori e un vivace dibattito intorno al merito delle singole magnificenze; e si viene naturalmente a rinnovar quell'uso di trattar le questioni quale

abbiam visto nel *Filocolo*, da cui appunto son riprodotte in questa giornata le due novelle raccontate a Napoli per distrigare due delle tredici questioni amorose ivi trattate. Il fatto è tanto più notevole, inquantochè il motivo per cui si erano raccolti i dieci novellatori non era quello di disputare, ma d'esser quanto più lieti si fosse potuto, di modo che il re, chiudendo la decima giornata, può vantare la continua onestà, la continua concordia, la continua fraternal dimistichezza che gli è paruta di vedere e sentire nei quindici giorni passati fuori del triste spetttacolo della peste. Ma la disputa che si era venuta accalorando nel racconto delle cinque novelle, minacciava alla sesta di divider troppo gli animi, tanto che il Re credette opportuno pregar Fiammetta di *trar loro di questione.* Infatti, la seconda novellatrice, Elisa aveva cominciato la sua novella di Ghin di Tacco, osservando: " l'esser stato un re magnifico e l'aver la sua magnificentia usata verso colui che servito l'avea, non si può dire che laudevole e gran cosa non sia; ma che direm noi se si racconterà un cherico aver mirabile magnificenzia usata verso persona che, se inimicato l'avesse, non ne sarebbe stato biasimato da persona? certo non altro se non che quella del Re fosse virtù, e quella del cherico miracolo, con ciò sia cosa che essi tutti avarissimi troppo più che le femine sieno, e d'ogni liberalità nemici a spada tratta. E quantunque ogni uomo naturalmente appetisca vendetta delle ricevute offese, i cherici, come si vede, quantunque la pazienza predichino e sommamente la remission delle offese commendino, più focosamente che agli altri uomini a quella discorrono ". Filo-

strato, che vien terzo, riconosce che grande fu la magnificenza del Re di Spagna, e forse cosa più non udita giammai quella dell'abate di Cligni; ma aggiunge: “ forse non meno maravigliosa cosa vi parrà l'udire che uno, per liberalità usare ad un altro che il suo sangue, anzi il suo spirito desiderava, cautamente a dargliele si disponesse: e fatto l'avrebbe, se colui prender l'avesse voluto „. Lauretta, non sapendo che più magnifico raccontare, trasporta il tema nell'ambito delle vicende amorose e racconta “ una magnificenzia da uno innamorato fatta.... la quale, ogni cosa considerata, non vi parrà per avventura minore che alcuna delle mostrate, se quello è vero che i tesori si donino, le inimicizie si dimentichino, e pongansi la propria vita, l'onore e la fama, ch'è molto più, in mille pericoli, per potere la cosa amata possedere „. Emilia, *baldanzosamente, quasi di dire desiderosa*, così comincia: “ Morbide donne, niun con ragione dirà messer Gentile non aver magnificamente operato, ma il voler dire che più non si possa, il più potersi non fia forse malagevole a mostrarsi „. E, raccontata la novella di messer Ansaldo, conclude: “ Che direm noi, amorevoli donne? preporremo la quasi morta donna et il già rattiepidito amore per la spossata speranza, a questa liberalità di messer Ansaldo, più ferventemente che mai amando ancora, e quasi da più speranza acceso, e nelle sue mani tenente la preda tanto seguita? Sciocca cosa mi parrebbe a dover credere che quella liberalità a questa comparar si potesse „. E vari furono i ragionamenti tra le donne “ qual maggior liberalità usasse o Gilberto, o messer Ansaldo o il nigromante „. E Fiammetta, se non fosse stata pre-

gata dal Re di trar loro di questione, dopo aver detto che quelle sottigliezze si convengono più nelle scuole tra gli studianti che a donne, le quali appena alla rócca e al fuso bastano, avrebbe raccontato una novella che inchiudeva una questione dubbiosa, ma veggendo le compagne *per le già dette alla mischia*, muta argomento di disputa, ma solo in apparenza, perchè raccontando " non mica d'uomo di poco affare, ma d'un valoroso re, quello che egli cavallerescamente operasse, in nulla movendo il suo onore ", non solo non riscuote l'approvazione d'una delle ascoltatrici " che quivi era Ghibellina ", ma suscita a un'altra la memoria di " una cosa non meno commendevole forse che questa, fatta da un avversario *del re Carlo* in una nostra giovine fiorentina ", onde ne viene che l'ottava novellatrice trova fuor di proposito la maraviglia che in tutti gli altri, e specialmente nella Ghibellina, la novella ha destato, trattandosi d'un re, il quale non solo può ma deve spezialissimamente esser *magnifico*, e racconta una " laudevole opera e magnifica usata tra due cittadini amici ", finendo con lo sciogliere un solenne inno alla santissima amistà, in cui tutto l'animo buono del Boccaccio si palesa, e il suo fervido culto che professò all'amicizia. Ma la virtù di Tito e Gisippo non supera tanto la magnificenza, che il Re non possa trovare nelle vicende di messer Torello un esempio ancor più luminoso di magnanimità. Onde Dioneo, a cui spettava raccontar la decima novella, dopo tanti casi di sovrana magnificenza, dovendo pur obbedire alla legge impostagli, non trova miglior partito che fare una grassa risata alle spalle del buon uomo che aspettava la seguente notte di

far abbassar la coda ritta della fantasima e avrebbe dati men di due denari di tutte le lode che furono prodigate a messer Torello, e raccontare tra i più vari pareri della brigata, ultime scaramucce di quel giorno, non una magnificenzia, ma una *matta bestialità* del marchese di Saluzzo, facendo così come una parodia delle eccessive ed esagerate magnanimità di re e di soldani udite narrare in quel giorno, e anticipando e prevenendo quella giusta critica che e dal De Sanctis e dal Gaspary è stata mossa in genere ai racconti di virtù esagerate e in ispecie a quelli della decima giornata, ne' quali veramente il Boccaccio è riuscito meno felicemente che nella elaborazione della realità e del comico.

Ora noi pensiamo che dallo sforzo onde in genere risentono tutte le novelle della decima giornata, non sia solamente cagione la materia non riuscita completamente a trasfondersi nella fantasia del Boccaccio, che, se amava la magnificenza e la cortesia, non la sentiva però più e meglio che senta il comico de' fatti reali, ma anche, per un po', la situazione in cui sono stati collocati nel racconto di collegamento i novellatori e le novellatrici, i quali, comandati di discorrere di magnificenze, messisi sulla via di mostrarne di sempre maggiori, erano costretti a caricare le tinte, a sforzare la natura: il Boccaccio insomma si sarebbe lasciato prender la mano dai suoi immaginari novellatori, che ora si animarono meglio che nelle precedenti giornale nella sua fantasia, e tradussero la egualmente immaginaria materia in forme un po' fuori della realtà. E questo riceve una maggiore conferma

dal confronto delle due novelle di messer Gentile e di messer Ansaldo con le loro prime redazioni del *Filocolo.*

Di messer Gentile abbiamo visto. Vediamo di messer Ansaldo del *Decamerone,* e di Tarolfo del *Filocolo.*

Nel *Filocolo* il falso della novella di Tarolfo deriva da una duplice causa; la rettorica e la situazione; nel *Decameron* è sparita quasi del tutto la rettorica; ma la situazione del novellatore di fronte alla brigata ascoltatrice ha conservato un resticciuolo di tirannide.

Nella novella di messer Ansaldo abbiamo quattro principali personaggi, poi una donna che reca le ambasciate, una cameriera, due familiari e altre donne che non parlano.

Madonna Dianora, per levarsi di dosso un ostinato amatore, gl'impone un giardino di gennaio; messer Ansaldo, che è l'amatore, con l'opera d'un negromante, glielo fa trovare; il marito Gilberto lei riluttante manda a pagar la promessa a messer Ansaldo, il quale, udendo una tale liberalità, non vuol mostrarsi da meno, rimanda la donna, e stringe amicizia col marito. Il nigromante rinunzia, per gareggiar di liberalità, al pattuito compenso.

Ognuno di codesti personaggi nella esteriorità rispecchia quelle doti di gentilezza e di cortesia che tanto erano care al Boccaccio, e nelle situazioni in cui vengono a trovarsi, l'uno di fronte all'altro, appaiono molto naturali, impeccabili, coerenti, lodevoli, anzi ammirevoli. Il Boccaccio li rappresenta molto bene al vivo e ce li rende ama-

bili: noi non troviamo nulla in loro che non possiamo approvare: questo nostro consentimento è la riprova della loro schietta natura di gente dabbene. L'amante sollecita con ambasciate madonna Dianora e le manda a offerir ricchi doni, ma si mantiene in una bella discrezione; si serve d'una sua fidata e buona femmina; non provoca scandali. Ella, per evitar guai maggiori, ascolta, e rifiuta nella speranza che la cosa finisca; alfine escogita un espediente che crede efficacissimo, a togliersi di torno l'amante senza inutili escandescenze. Il valente nigromante opera il miracolo del giardino. Messer Ansaldo, lietissimo, ne manda in occulto dono a madonna Dianora i più bei frutti e i più bei fiori, invitandola a visitarlo e ad attenergli lealmente la promessa. La donna, pentita ma curiosa, si reca con altre curiose a visitarlo, e dolente se ne ritorna. La sua mestizia dà sull'occhio al marito, il quale ne vuol saper la cagione. E, saputola, si turba; tuttavia, considerata la pura intenzion della donna, la rimprovera e l'ammonisce, ma la costringe, nonostante gli scongiuri di lei, ad attener la promessa. Ed ella vi va in su l'aurora, senza troppo ornarsi, con due suoi familiari avanti e con una cameriera appresso. Messer Ansaldo la riceve lietamente e onestamente, la mostra al nigromante, e senza alcun disordinato appetito la fa sedere in una bella camera e vicino a un gran fuoco. Poi, maravigliato di lei e più del marito di cui ha udito il sentimento, protesta di non voler essere guastatore dell'onore di chi ha avuto compassion dell'amor suo, e la rimanda a casa, assai più lieta che non fosse ve-

nuta. Il nigromante, mosso da tanta liberalità, mostra di non esser da meno e rinunzia al suo premio.

Ma si direbbe che ognuno de' quattro sarebbe stato assai più contento che le cose fossero andate diversamente; tanto la morale dell'autore è diversa da quella rigida e assoluta a cui essi informarono i loro atti e le loro azioni. Il contenuto di questi quattro personaggi, tranne forse quello del marito, chè i mariti in genere sono sempre i beffati, è un po' diverso da quello delle figure meglio artisticamente riuscite del *Decameron.* Madonna Dianora, contro l'opinione che il marito le manifesterà, ascolta le ambasciate " che per gli orecchi dal cuore ricevute hanno maggior forza che molti non stimano, e quasi ogni cosa diviene agli amanti possibile. „ (Si ricordino le dimostrazioni di Egidio, alle quali la sventurata rispose). Ma poi, come altre eroine decameroniane non avrebber fatto, confessa la cosa al marito, e, avuta quella tale ingiunzione, piange, si ricusa, ma, come altre veramente fiere di loro onestà non avrebbero fatto, si dispone a far sacrifizio della sua castità, sia pure lasciandosi contaminare solo nel corpo. Accetta tutte le accoglienze di messer Ansaldo con una tal quale calma non troppo compatibile col prossimo sacrifizio; e parla con una tal quale fierezza da Lucrezia che si sarebbe potuta risparmiare, sol che si fosse opposta a una così curiosa concessione. Messer Ansaldo è un eroe d'amante: dopo tanto desiderare, dopo aver ottenuto l'impossibile, davanti alla preda resagli più solleticante e dall'ora e dalla mancanza d'ornamenti della donna che

ra bellissima, tra le eleganti sue sale, tra il pro-
'umo di novelli miracolosi fiori, senza contrasti,
ıel momento di appagare il suo fervente amore,
più acceso dalla già conseguita speranza, "e nelle
ue mani già tenente la preda tanto seguita";
morza ogni fuoco per esser liberale e magnifico
lavanti a una liberalità altrui, per un punto di
nore, insomma. Non parliamo del nigromante
he poteva pigliarsi i suoi quattrini, senza troppo
ommoversi per le scambievoli liberalità di messer
Ansaldo e di messer Gilberto! Il quale è certo
l meglio riuscito, artisticamente, perchè fa appunto
uel che ogni altro accorto marito non avrebbe
atto, e lo fa, dopo una predicozzo morale e con
ue ragioni egualmente ridicole al caso: la lealtà
la paura! Se non che anche queste ragioni non
vrebbero dovuto aver troppo peso, se non fosse
tato necessario al novellatore il rappresentare una
ara di liberalità. Perchè, per quanto sciocco, un
narito non arriverebbe a mandare al macello la
ropria consorte e il proprio onore. E lui non era
ciocco; *era assai piacevole e di buona aria.*

Ma se confrontiamo la novella decameroniana con
uella del *Filocolo,* vedremo che immenso cammino
a percorso l'arte del Boccaccio; più che per que-
to, però, che ben s'indovina, il confronto giova a
eguirne lo sforzo felicemente superato di liberarsi
la ogni involucro rettorico.

Siamo alla quarta questione. Il proponente ri-
orre a una novella per offrire sufficiente materia
lla discussione, se più valga l'onore, l'amore o la
icchezza. Nella proposta è una metà de' germi
lella falsissima arte onde il Boccaccio ha conce-

pito la sua novella; l'altra metà è della rettorica.

Quel che interesserà al proponente, affinchè l'onore sia più valutato che non l'amore e la ricchezza, è di mostrare gli sforzi e le fatiche superati dall'amante, Tarolfo, per trovar chi gli faccia il giardino di gennaio, e gli sforzi e le fatiche e le peregrinazioni del nigromante, Tebano, per operar la sua magia felicemente. Difatti queste due parti occupano i tre quarti della novella: e maggiore estensione ha ciò che riguarda il nigromante, non solo per la sopraddetta ragione, ma anche perchè un tale argomento si prestava a maraviglia a sciorinare tutta l'erudizione storico-geografico-mitologica e la scienza occulta così care al Medioevo. Il resto è trattato quasi come accessorio, mentre nel *Decameron* accade tutto l'opposto.

Cosicchè il primo periodo della novella mescola tutte le circostanze fino al disegno della donna, punto disposta a dar retta a Tarolfo, di levarsi dattorno costui. È un ginepraio di proposizioni collegate coi deboli vincoli degli *et* e dei pronomi relativi o con infiniti verbali non senza evidente intenzione d'imitar lo stile latino. Ma Tarolfo, ammaestrato dai precetti di Ovidio, — la citazione ovidiana è qui come una marca di fabbrica —, insiste. La donna tiene un soliloquio e escogita una sottile malizia. Gli fa domandare un dono, il quale avuto, protestava per gli Dii e per quella leanza che in una gentildonna deve essere, avrebbe fatto il piacer suo. E il novellatore spiega il dono. Poi segue un altro periodo, lungo una pagina, in cui dallo sconforto che l'astuzia della donna e l'impossibile richiesta gli metton nell'animo alle ricer-

che fatte in tutto il Ponente, alla sua andata alle calde regioni, in Tessaglia, dove era consigliato d'andare da un discreto uomo, al suo vagar soletto nell'aurora per lo misero piano, “ che già fu tutto del Romano sangue bagnato „, all'incontro col nigromante di cui descrive la figura e l'atteggiamento, alla maraviglia che ne prova, al saluto e alla dimanda che gli rivolge, tutto è faticosamente narrato, dandosi rilievo e colore a tutto ciò che sa d'erudizione e di nigromanzia. Le pene amorose di Tarolfo ci stanno a pigione. Qui sì che noi troviamo il Boccaccio degl' imitatori, e vi troviamo però anche, oltre la sua tendenza verso il sensualismo, che questa è una delle impronte più marcate della sua personalità, l'altra di cogliere il reale, di dipingere minuziosamente la natura. Il dialogo è d'intonazione tutta dantesca. “Io sono Thebano ecc., ma tu chi se' che nell'aspetto risembri nobile? e quinci sì soletto vai? „ Poi il nigromante l'avverte che quello è un luogo fatato e pericoloso. Tarolfo risponde “ che a lui la morte sarebbe un ricchissimo thesoro „. Quando finalmente Tarolfo si risolve a dir la cagione del suo andare, Tebano apostrofa lui e molti altri che giudicano il sapere e le virtù degli uomini dai vestimenti, moraleggia contro i falsi giudizi umani fondati sulle apparenze e si afferma capace di fare il giardino. Tarolfo rimane sorpreso, ma, nel caso, gli promette metà de' suoi tesori. Il patto, tra molte altre inutili proteste dall'una parte e dall'altra, è stretto, e entrambi s'avviano verso il luogo dove deve sorgere il giardino. Vi giungono e vi dimorano fino al calen di gen-

naio, quando Tarolfo esprime il comandamento. L'autore è ora nel suo centro. Sembra il principio del viaggio dantesco:

Lo giorno se n'andava e l'aer bruno!

Il Tebano esce di notte, dopo osservate le corna della luna, scalzo, coi capelli sugli omeri: "gli uccelli, le fere e gli uomini riposavano senza alcun mormorio, e sopra gli albori le non cadute frondi stavano senza alcun movimento, l'humido aere in pace si riposava". Fa sue arti e suoi scongiuri; domanda ad altissima voce l'aiuto delle stelle rilucenti e dell'acqua, e, gettatosi in ginocchio, apostrofa lungamente la *notte*, le *stelle*, la *santa Cerere, tutte le vite naturali, ciascun Dio de' boschi e della santa notte*, vantando tutte le maravigliose cose da lui operate con l'aiuto loro, enumerandole a una a una. Poi fa la domanda e aggiunge altre cose tacitamente.

Tutto ciò non è arte, senza dubbio: pure, come rappresentazione di fantasmi è documento non trascurabile. Di mezzo a una così limacciosa corrente rettorica scorre una vena di forza pittrice che non andrà del tutto dispersa.

Indi gli appare un carro tirato da due dragoni, sul quale monta e incomincia per l'aria il lungo cammino: visita tutte le terre del bacino del Mediterraneo, e da ogni paese trae un elemento per la sua fattura, nulla lasciando intentato: monti, fiumi, deserti. Finalmente comincia l'opera magica. La descrizione minuta, particolareggiata occupa più d'una lunga e fitta pagina.

Sorto il giardino, Tarolfo v'invita la donna ed essa vi va e vi rimane, compiacendosene vivamente

e cogliendovi fiori, assai più lieta che non dovesse essere. E si dichiara pronta a mantenere la promessa, ma chiede una breve dilazione, col pretesto di trovar modo di sorbir la tazza del piacere con tutto l'agio. La donna evidentemente ricorre a un'astuzia per mancare alla parola data e tornarsene a casa; ma le sue parole e i suoi atti ci persuadono che ella sarebbe assai più contenta di poter mantenere la promessa. Essa si mostra in tutta la pienezza del suo sensualismo, come le sue compagne del *Decameron*. Per cui il suo rammarico e la sua mestizia appaiono poi in tutta la loro falsità. E all'ingiunzione del marito di osservar copertamente il giuramento, ella si mette a piangere, a invocare gli Dii ecc. Ma tutte queste smanie sembran fatte per ottener meglio dal marito un più reciso comando d'andarsela a godere con Tarolfo. Tant'è vero che " ornatasi e fattasi bella, et presa compagnia, andò al hostiero di Tarolfo ", tuttochè di vergogna dipinta. E anche il marito in certo qual modo par che invidi Tarolfo, perchè alla moglie dice che Tarolfo " ha ragionevolmente e con grande affanno guadagnato " un tal diritto. Tarolfo si maraviglia e saputo poi il motivo della venuta, la rimanda a casa pregandola di scusarlo presso il marito della sua follìa. Poi ha luogo la scena tra Tarolfo e Tebano che rinunzia al suo avere, e comincia la questione che si conclude col riconoscere, dopo lunghi e sottili ragionamenti, che più fu liberale Tarolfo, inquantochè l'onore val più dell'amore e della ricchezza.

L'autore del *Decameron* s'è già affermato nel

Filocolo; ma non si è ancora rivelato a sè stesso. Il che non avverrà senza che prima si sia spogliato d'ogni rivestimento rettorico[1].

---

[1] Sulla materia due volte elaborata dal Boccaccio nelle novelle di cui abbiamo qui discorso, si possono vedere due magistrali studi del Rajna: *L'episodio delle questioni d'amore nel* Filocolo *del Boccaccio* (*Romania*, XXXI, pp. 28-81); *Le origini della novella narrata dal* " Frankeleyn " *nei* Canterbury Tales *del Chaucer* (*Romania*, XXXII, pp. 204-267).

L'arte nella novella di frate Cipolla

Deh! come senza Frate sciocco pare,
Anzi fuor d'ogni guisa si disdice
Cipolla!

esclamava, rammaricato di così sacrilega mutilazione, il Lasca, contro gli spigolistri bacchettoni che s'erano assunti la bella fatica di ridurre le cento novelle del *Decameron* a edificante lettura, purgandole di quanto potesse ridondare a disdoro della religione e degli ecclesiastici! Sfratar frate Cipolla è come spegnerne lo spirito, o, almeno, guastarne profondamente la personalità: è distruggere il motivo lirico principale della novella di cui è il protagonista. La mutilazione non è al giudizio del Grazzini malfatta, perchè, come parve al Manni, inconcludente o inutile, piene essendo " le nostre Istorie.... di altri esempi di malvagi uomini, che o per coprire la loro malvagità, o per altra cagione hanno assunto il nome di Frate " (p. 453); ma perchè mutila effettivamente il personaggio e lo dispoglia della sua essenziale carat-

teristica: d'un brigante matricolato si fa un furbo volgare, ossia uno sciocco: si toglie, in altre parole, all'arte del Boccaccio il potente anelito della vita. Prima del Manni, che s'industriò con faticose ricerche a illustrare, come delle altre, la storicità di questa novella, ricordando luoghi, tempi, reliquie sacre e persone, e il testamento famoso, s'era affannato a difendere l'ortodossia del Boccaccio monsignor Bottari allegando, contro Tommaso Pope-Plount e altri detrattori del Certaldese cui accusavano di disprezzatore delle sacre reliquie e proverbiatore e schernitore de' frati, le molte scomuniche e proteste onde i sostenitori sinceri della Chiesa avevan mai sempre scoperto e smascherato le vere falsificazioni delle reliquie e le usurpazioni e gli abusi di frati miscredenti. "Nè si vuole tuttavia rampognare il Boccaccio", concludeva il buon prelato, "la non verace dottrina de' volgari, ed ignoranti seguendo, che reputano nel troppo credere di non poter mai errare, e in tal guisa non solo non ischifano la superstizione, ma vanno loro incontro a braccia aperte; ma si debbe grandemente ammirare il nostro gran Prosatore, e il suo miracoloso ingegno con somme laudi encomiare, che nelle tenebre di quella ignorante stagione seppe con queste piacevoli, ed eloquentissime Novelle, il nostro dolce idioma d'uno stupendo lavoro adornando, i volgari errori, e la faccia del guasto Mondo *per istruzione* degli uomini svelatamente discoprire".

Ma un tale intendimento nè il Boccaccio si propose, nè si confà allo spirito e al carattere del *Decameron*. L'arte del Boccaccio, come d'ogni altro artista sovrano, è completamente indipendente da ogni preconcetto moralistico in vantaggio o a danno della morale.

La posizione del Boccaccio di fronte alla corruzione della società in cui viveva, è stata ormai messa sufficientemente in rilievo. “La scostumatezza degli ecclesiastici era l'elemento principale della corruzione: la fede cristiana, la quale formava nel medio-evo la base della vita spirituale, cadeva in discredito per opera di quegli stessi che ne dovevano essere come la personificazione. Si aiutavano col distinguere tra l'officio e la persona: al papa ed agli altri pastori di anime, diceva Santa Caterina, sono sempre dovuti rispetto ed obbedienza; se anche essi siano demoni incarnati, la dignità del ministero non resta punto intaccata „ (vedi specialmente *Opere di Santa Caterina da Siena,* III, 96, 129; *Dialogo,* cap. 120). Così si continuò ad inchinarsi all'officio, pur disprezzando chi ne era investito, ed in Italia ciò è durato dei secoli. Ma la distinzione era sempre una sottigliezza e lasciava persistere la grande contradizione tra le forme esteriori e lo spirito che coprivano.

“L'indignazione contro tal corruzione era generale negli spiriti più elevati. Ma il Boccaccio non adopera la terribile satira dantesca, perchè diverso era il lato da cui egli vedeva le cose. Quello che il medio-evo condannava come il peccato, cioè il mondo del senso, era ciò che lo occupava continuamente, che lo dilettava e divertiva. Sono appunto i preti, secondo lui, quelli che ingannano coi loro precetti morali la buona gente, escludendo gli altri dal godimento della vita per tenerselo tutto per sè, col dire: “fate quello che noi diciamo e non quello che noi facciamo „ (*Decam.*, III, 7). Questo è in fondo il motivo principale della sua stizza contro i frati, “i quali son buone per-

sone e fuggono il disagio per l'amor di Dio „, nè si curano delle fatiche altrui, purchè ridondino a loro vantaggio (vedi *Conclus. del Decam.* e VI, 10). Anzi quando fanno le loro burle e i loro intrighi con brio e abilità, egli ride volentieri con loro, come nella novella di frate Cipolla. Il Boccaccio, spirito beffardo egli stesso, non può esser troppo severo con loro che, abbindolando gli sciocchi, fanno il proprio interesse.

“In luogo dell'ira rovente di Dante, troviamo quindi presso il Boccaccio un riso sarcastico. Quegli scagliava i suoi fulmini contro i profanatori delle cose sacre, questi si indispettisce, perchè i preti si intromettono dovunque e serbano per sè i migliori bocconi „.[1]

Nella novella di frate Cipolla non ci è sarcasmo nè dispetto: ci è il più giocondo riso, una viva simpatia per tutti i burloni e buontemponi che vi hanno parte: il sarcasmo è solo per i gonzi che credono ciecamente ogni più matta fandonia e vuotano le tasche per fare elemosine. In altri luoghi del *Decameron* il sarcasmo è veramente feroce e trova le espressioni più infuocate; il dispetto, l'ira traboccano, ma senza cessar mai d'esser sarcastici: e naturalmente non movono troppo il nostro sdegno: ci fanno ridere e sorridere.

Qui lo spirito del Boccaccio si compenetra in quello del frate che mira e riesce a ingannare gli altri a proprio vantaggio, in quello di Guccio Imbratta che, poco curandosi di far la guardia ai *ferri del mestiere* del suo padrone, approfitta dell'occasione per disfogare le sue cupidigie con una serva ben degna di lui, e in quello anche de' due

---

[1] Gaspary, *Storia*, II, pp. 54-5.

giovinotti che, avendo inutilmente tramato un inganno a frate Cipolla, sanno mostrarsi egualmente arguti col confessargli tutto e fraternizzare con lui.

Qui insomma trovano la loro più viva espressione, concretandosi in reali figure e atteggiandosi in comicissime situazioni, alcune delle attività spirituali di quel mondo del piacere, del guadagno, del godimento, della beffa che costituiscono la miglior parte di vita del nostro autore: ma particolarmente l'astuzia con cui si sfruttano a proprio vantaggio la superstizione e l'ignoranza degli sciocchi in nome d'una fede che era completamente distrutta nella coscienza, e il desiderio del senso che prorompe alla prima esca contro ogni ostacolo.

E poichè l'autore gode nella contemplazione delle scene e delle figure create dalla sua fantasia, la narrazione è minuta, condotta ne' più piccoli particolari, finemente lavorata. I cercatori e gli innamorati dei vezzi dello stile qui troverebbero il fatto loro: tanto vi sono profusi.

Il narratore della novella è Dioneo (il Boccaccio medesimo, ciò che importa moltissimo, perchè il teatro dell'azione è Certaldo), il quale, prendendo la parola, "senza troppo solenne comandamento aspettare, "poichè era rimasto ultimo a dover dire", annunzia che mostrerà, "alquanto in parlar distendendosi, "per ben dire la novella compiuta", "quanto *cautamente* con *subito* riparo uno de' frati di Sant'Antonio fuggisse uno *scorno* che da due giovani apparecchiato gli era". Qui abbiamo già come disegnata la scena e colorita l'azione, intendendosi troppo bene che *due giovani* — cioè due di quelli che più comunemente si divertono a dar la baia a chi offra loro il fianco, ai frati con particolar gusto, quando capitin loro tra le unghie —

avevan cercato di sventare a vergogna di lui un reo disegno d'un frate, il quale, da quel gran furbo che gli è, ripara con molta e improvvisa astuzia l'apparecchiatogli scorno; abbiamo già come abbozzati i caratteri degli attori principali, e particolarmente del frate, che è di Sant'Antonio, e perciò di quelli che più e più spesso sfruttano l'ignoranza e la supertizione de' contadini, andando nella migliore stagione alla questua in nome del taumaturgo che protegge quanto essi hanno di più prezioso e caro, il bestiame; che esercita la sua grassa e divertente professione non ispirando la fede o a lei appellandosi, ma cercando d'imbrogliare con ben architettate storielle i gonzi; che, consumato nell'astuzia, ha la prontezza della difesa contro i furbi e sa, e con subita ispirazione e con istraordinaria disinvoltura, uscire de' lacci più aggrovigliati; abbiamo, infine, anche, si può dire, la forma e condotta della novella, in quanto che il narratore dice di voler raccontare per filo e per segno, non tralasciando i più minuti particolari, che giovino a mettere in rilievo la raffinata e spontanea astuzia del frate, l'amenità della situazione, le individuali figure degli attori tutti, quel mondo borghese in cui l'autore vive con sì piena sodisfazione.

La scena è collocata in Certaldo con molto accorgimento artistico. Essendo la patria d'origine dell'autore, desta un maggior interesse per la parte che egli ha voluto far fare alla sua gente di campagna; godendo d'un generale benessere, mentre attira più facilmente i cercatori col rendere più disposti all'elemosina i credenti, questi ha meno astuti dell'ordinario e viventi alla buona; ricco di nobili uomini s'adorna di bel costume e schiva la

volgarità, onde più volentieri vi usano i cercatori a farvi loro prove e prodezze.

A Certaldo frate Cipolla trovava *buona pastura* nelle limosine fatte dagli *sciocchi:* e comicissimo è il motivo di questo fatto, che è trovato non soltanto nella divozione per Sant'Antonio, ma anche per il *nome* che egli portava. Anticamente lo stemma di Certaldo era proprio una *cipolla.* Il Boccaccio anche qui si mostra un fine conoscitore della psicologia del popolo, che nella sua grossolanità trova una ragione di simpatia per chi in una cosa esteriore, come è un nome, gli risvegli una particolare predilezione. Ma in codesta simpatia veramente unanime doveva avere una parte anche più diretta la figura stessa fisica e morale del frate medesimo. La quale è descritta con tocchi da maestro, perchè non sono trascurate le attraenti qualità fisiche, e del morale sarebbe detto tutto in quel *brigante*, che vuol dir " buon compagnone, amante delle allegre brigate ", se non fosse stato opportuno per più ragioni il dirlo *ottimo e pronto parlatore* e, sebbene privo di ogni *scienza,* un *gran retorico*, anzi Cicerone o Quintiliano in persona, possessore cioè del mezzo più efficace ad ingannare i gonzi, e finalmente *compare*, o *amico*, o *benivogliente:* qualità che derivano dalla lunga usanza fatta in Certaldo e dal *savoir faire* necessario ai suoi intendimenti. Noi siamo così messi in grado di non soltanto far la conoscenza del frate, ma di sapere le sue relazioni speciali col paese di Certaldo. Il nostro autore prepara così, senza mostrarlo, la via alla più spiritosa e gustosa descrizione della magnifica improntitudine di lui, mettendo in rilievo la sua persona e l'ambiente in

cui l'azion sua si svolgerà e tutte quelle figure che devono servire di sfondo al quadro.

Ed ora siamo alle circostanze di luogo e di tempo, qui della massima importanza, perchè da esse, mentre ne approfitterà per una più abbondante elemosina (di domenica i contadini sono in maggior numero e nella *calonica* l'ambiente è più favorevole), egli trarrà il mezzo principale dello scampo: due giorni infatti dopo di quello in cui egli si presentò, cadeva la festa di san Lorenzo, i cui carboni egli doveva trovare nella cassetta al posto delle penne dell'arcangelo Gabriele che avrebbe dovuto invece mostrare secondo la sua promessa.

L'annunzio della predica e dell'esposizione delle reliquie che avrebbe fatti nel pomeriggio, dato nel momento più propizio, è pieno d'accorgimento e d'astuzia: il vocativo, le qualifiche attribuite a Sant'Antonio tendenti a esaltarlo, il ricordo dell'annuale e ormai doverosa elemosina di grano e di biade proporzionata non solo al potere, ma, per toccar meglio l'amor proprio, al grado di divozione, lo scopo e l'effetto ben definiti e esposti con abbondanza di particolari, — i *buoi*, gli *asini*, i *porci* e le *pecore*, solo a nominarli, intenerivano quei poveri grulli, come le cose più caramente dilette, — e il *debito* accennato da ultimo, tutti questi incentivi passano attraverso la mente e il cuore degli attoniti ascoltatori con un crescendo efficacissimo. Alla rassegna dei motivi dell'elemosina egli, messosi innanzi quasi *trait-d'union*, dichiarandosi mandato dal suo maggiore messer l'abate, contrappone con finissima arte e non senza invocar prima la benedizione di Dio, che interviene così anche qui a legalizzare le birbonate, la prospettiva dei premi ricchissimi riserbati alla loro religiosa liberalità: cioè

1°) la predicazione, grande fontana di godimento, considerata l'eloquenza ciceroniana del loro diletto frate Cipolla; 2°) il *bascio* della croce, che non è poca cosa; 3°) la spezial grazia — concessa alla loro spezial divozione per Sant'Antonio — di una *santissima e bella reliquia* di cui dimostrerà con irrefutabili prove personali di fatto e circostanze la più indiscutibile autenticità: s'intende, avendo avuto cura di indicar l'*ora* e il *luogo* scelti opportunamente e il *segnale*.

Così si chiude l'atto primo di questa esilarante e interessante commedia.

Dalla fine del primo fervorino all'ora della benedizione si svolge l'atto secondo, dove agiscono altri personaggi: Giovanni del Bragoniera e Biagio Pizzini da una parte, e Guccio Imbratta e Nuta, la fante, dall'altra.

Del carattere de' due giovani è detto poco, perchè non è la loro figura quella che interessa, sì bene la loro azione, che mette in serio pericolo la posizione del frate: ma è detto quanto è necessario a determinare una situazione comica e a illuminare vie più la persona di frate Cipolla: sono molto astuti, otterranno la penna come si propongono, eppure non solo non scorneranno il frate, ma gli forniranno un più efficace mezzo di ricogliere più abbondanti elemosine: ridono *tra sè* della reliquia per non dar sospetti al furbo matricolato, ma così ne esaltano indirettamente l'astuzia: sono suoi amici e della brigata in cui egli evidentemente usava, eppure concepiscono il desiderio di metterlo nell'imbarazzo. Ne spiano i passi e, vistolo entrar a desinar da un amico, si dirigono all'albergo, dividendosi le parti, e Biagio avrebbe tenuto a parole

il fante di frate Cipolla e Giovanni avrebbe frugato e trafugato la penna.

Ed ecco Guccio Balena, o Guccio Imbratta, o Guccio Porco, una macchietta ma delle meglio artisticamente riuscite di tutto il *Decameron*, perchè anche in essa è stata spirata una parte di quella vita che agita *totam molem*.

La pittura n'è messa in bocca allo stesso frate Cipolla, affinchè questi non sia idealmente troppo a lungo assente nello svolgimento della novella, e perchè l'arguzia del frate la illumini della sua gaia luce e ne faccia meglio gustare i tratti profondamente originali. Frate Cipolla è l'interprete più arguto e più degno della moralità di Guccio: è quegli che più gode di quel bizzarro miscuglio di goffaggine e di malizia, di grossolanità e d'intelligenza: Guccio è un tipo specialissimo di sensualista: sarebbe la caricatura del sensualista, se egli non riuscisse, come purtroppo non riesce Calandrino, ad appagare i suoi appetiti bassi e volgari. Il vero e compiuto sensualista del Boccaccio è elegante: adorno nel costume, decoroso nel parlare, prudente nell'eseguire, cavalleresco, munifico, magnifico. Guccio, come due de' soprannomi lo designano, è un sudicione, un porco: di coscienza e di pudore è un ser Ciappelletto, ma ser Ciappelletto è un artista dell'immoralità, Guccio è brutalmente immorale per natura, è un selvaggio del senso, è un abbrutito nel godimento sensuale e carnale: sarebbe una figura addirittura antipoetica, se non fosse purificata dal riso di frate Cipolla, se la luce allegra onde la figura del frate brilla, non si riflettesse sulla persona di lui, abbellendola. Guccio è il rappresentante dell'infima classe de' sensualisti, de' popolani del trecento e indica a quale degrada-

zione morale eravamo giunti: ma l'arte del Boccaccio ce ne fa un personaggio comico vivo, originale e anche simpatico. Gli atteggiamenti, poi, e le situazioni in che Guccio ci appare sono esilaranti: quella bizzarra figura è maggiormente comica in quanto è colta nell'atto della vita, nei movimenti, ne' gesti determinati dai movimenti interni.

In tutta la dipintura di Guccio, frate Cipolla giuoca di parole; ma l'artifizio non nuoce qui: anzi è esso stesso fonte di riso. Egli che era stato per l'eloquenza paragonato a Cicerone e a Quintiliano, ravvicina ora Guccio a Salamone a Aristotele a Seneca in un modo assai curioso. Le sue nove principali particolarità sono *messe in rima*. Ma la più comica è che in ogni luogo vuol pigliar moglie e tor casa a pigione e che, pur avendo la barba grande nera e unta, tutte le femine abbiano a innamorarsi di lui. Nonostante è utilissimo a frate Cipolla, perchè vuol udir la sua parte de' segreti del padrone e risponder pronto in sua vece.

A costui aveva commesso la custodia e la guardia delle sue cose, specie delle bisacce ov'erano le cose sacre. Ma sì! con le sue tendenze la cosa era tutt'altro che facile.

La scena seguente di Guccio con la Nuta e la descrizione di costei sono impregnate di un realismo vero ma poco pulito, eppure trionfano con la forza del riso più schietto.

Guccio è goloso e donnaiuolo: la cucina è dunque il luogo più da lui desiderato, come sono i verdi rami dall'usignolo: alla vista di una donna, la più ripugnante, si accendono tutte le sue cupidigie e per disfogarle egli ci si gitta sopra come l'avoltojo alla carogna. E si mette a fare una corte spietata: che è appunto la parodia bonaria dei cor-

teggiatori sensualisti e cavallereschi e eleganti; vanta la sua nobiltà, la sua sicurezza, le sue abilità, nel mentre stesso che mette in vista tutti i segni della sua miseria, dal cappuccio unto alle calze sdrucite, ai quali la Nuta non dovrebbe badare: e le manifesta il pensiero di darle uno stato: tutte parole convertite in vento.

Ma intanto que' suoi spergiuri permettono ai due giovani di frugar nelle bisacce, trovar la cassetta, levar la penna e mettervi in cambio de' carboni.

Così si chiude questo gustosissimo intermezzo: questo secondo atto della commedia e siamo al terzo, alla gran prova di frate Cipolla.

Il castello è rigurgitante di contadini, poichè quelli che nel mattino aveano appreso della penna, tornati a' loro luoghi ne aveano diffuso l'annunzio.

Il frate sapeva bene il mestier suo.

Sicchè — desinato e riposatosi — manda per Guccio che rechi le bisacce e le campanelle.

La venuta di Guccio sulla nuova scena getta altri sprazzi di luce comica: s'era divelto a fatica dalla cucina e dalla Nuta e ansava forte, perchè la molt'acqua che aveva dovuto bere, forse per isbollire i soverchi calori, gli aveva fatto crescere il corpo: e si dà con tutta la sua forza a sonar le campanelle.

La chiesa è gremita. Il momento è commovente e solenne.

L'arte di frate Cipolla è veramente mirabile.

Prima svolge alcuni pensieri divoti con calma e posatezza: poi, prima di espor la reliquia, dice con *gran solennità* il Confiteor, fa accender due *torchi*, e si pone a sviluppar soavemente il zendado, a capo scoperto, e trae finalmente la cassetta. Queste forme di divozione sono il natural condimento della più

sfacciata frode: la realtà qui trionfa superbamente. Prima d'aprire mormora delle *parolette* a laude e commendazione dell'Agnolo Gabriello: e finalmente apre.

Tableau! — La prima impressione è degna della sua superiorità di spirito: non maledice Guccio, ma bestemmia tacitamente sè stesso d'aver commessa a lui una tal guardia, invece d'assumerla per sè. L'intuizione della necessità di non scomporsi e guadagnar tempo per escogitar la via di scampo è istantanea: ed essa non meno istantaneamente gli si presenta.

Il movimento è degno dell'artista più raffinato. *Senza mutar colore*, alza il viso e le mani al cielo, ne loda la potenza, rinchiude la cassetta, e improvvisa uno squarcio di stupefacente e strabiliante eloquenza sacra d'una straordinaria efficacia sull'animo di quella folla briaca già e delle parole e della divozione del frate.

La teatralità è pienamente raggiunta. Il Boccaccio potrebbe anche qui ripetere: " non vide me' di me chi vide il vero ".

La satira del contrasto tra l'assenza assoluta della fede de' sacerdoti e la superstizione delle plebi e tra il vuoto delle forme e le forme così religiosamente mantenute prorompe e balza fuori da questa situazione nelle persone vive e ne' loro atti reali immediatamente.

Il discorso di frate Cipolla è non la parodia, ma la rappresentazione esatta e verace del contenuto e della forma delle prediche che gli ecclesiastici di mala fede lanciavano dal profanato pulpito sull'onda commossa di tante coscienze ottenebrate dalla ignoranza, dalla superstizione e dal vizio, inerti nell'ozio e nel volgare godimento, spaven-

tate ma non corrette dalle terribili visioni d'altri frati che pur sentivano ancora, sia pure nel suo aspetto minaccioso, la potenza della religione.

Il miracolo e il miracoloso, lo spettacoloso, il nuovo fu sempre il pascolo più gradito all' intelletto e alla fantasia de' volghi, specie quando sia esposto sotto le più compiute forme della storicità e in un linguaggio oscuro che lasci più immaginare nel vuoto che afferrare un' immagine, un' idea determinata.

E frate Cipolla, nella forma autobiografia e in un frasario spesso incomprensibile, in una serrata e interminabile successione di circostanze di tempo e di luogo da non lasciar dubbi sulla verità di quanto egli racconta, fa una rassegna copiosissima delle più preziose reliquie da lui viste a Gerusalemme mostrategli dal degnissimo patriarca. Ma il più notevole è che si burla doppiamente de' gonzi che l'ascoltano, inserendo nella sua narrazione ricordi e giudizi intorno a' frati, che a' loro suonano elogi e che sono invece le più sarcastiche delle condanne. Le reliquie viste e quelle di cui fu fatto *partefice*, sono così strane e bizzarre, che al paragone le penne dell'Agnolo son cosa dozzinale: l'ultima delle quali sono "i carboni co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito".

Ormai il frate è fuori di pericolo: è arrivato finalmente dopo sì lunga strada alla reliquia che ha trovato nella cassetta invece della promessa penna dell'Agnolo. E, con un' ispirazione di birba consumata, ne sa cavare il miglior partito del mondo, da far rimaner intontiti, non che i buoni villici, ma gli stessi due giovinotti suoi buoni amici che gli avevano apparecchiato il tiro.

Detto che le reliquie sono state verificate e autenticate dal suo superiore, e spiegato come tenesse

in cassette uguali e la penna e i carboni, dimostra che avendo egli, in vece della cassetta con la penna, preso quella de' carboni, ciò non fu per *errore*, ma per *volontà* di Dio, il quale gliela fece prendere perchè ne traesse occasione a ispirar in loro una miglior divozione in san Lorenzo, di cui ricorreva la festa tra due dì!

Nè qui s'esaurisce la sua inesauribile fonte d'arguzia e di furberia.

La beffa dev'esser completa.

Invitatili a vederli con la maggior divozione, gliene rivela la miracolosa virtù: chiunque ne sarà tocco in segno di croce, sarà sicuro per un anno che fuoco nol toccherà che non si senta: e cantata una laude a san Lorenzo, apre e mostra la cassetta, e mentre le offerte fioccano abbondanti da tutte le parti, si dà a far croci sui camisciotti bianchi e i farsetti e i veli delle donne, che li rimandò tutti *crociati*, i buoni Certaldesi, a casa, facendo rimaner con un palmo di naso Giovanni Del Bragoniera e Biagio Pizzini.

La scena finale è brevissima, ma altrettanto gustosa.

I due giovani, partitasi la folla, vanno da frate Cipolla e gli scoprono quello che gli avevan fatto, e gli rendono la penna, la quale egli mise in serbo per l'anno seguente, quando gli valse non meno di quel che gli eran valsi i carboni.

Abbiamo così da una parte quell'esercito di *crociati* che si sparpaglia per la campagna lieto delle offerte date, sicuro e fido; dall'altra la brigata allegra di frate Cipolla, de' due giovani e di Guccio, che fraternizzando ridono alle loro spalle.

La coerenza estetica
del personaggio di Calandrino nel *Decameron*

The organ of the Godlike, l'organo del divino, chiamò il Carlyle la fantasia, con un'immagine veramente bella. È la fantasia infatti che trasforma in creature immortali le attività dello spirito destate dalle forze esteriori delle cose, sensazioni, impressioni, sentimenti, idee, intuizioni. La fantasia è la sublime delle nostre facoltà spirituali che scopre e svela a noi stessi il mondo ch'essa stessa si crea, soffiando la vita nella materia che le è recata dinanzi per entro gl'invisibili e innumerevoli meandri della nostra coscienza dalle correnti spirituali del mondo che ne circonda. Il suo sguardo abbraccia l'infinito, scruta le misteriose profondità delle cose, illuminando della sua limpida luce e vivificando della sua vivida fiamma gli esseri a cui essa diè l'esistenza. Per essa soltanto l'uomo è creatore, cioè poeta, facitore, compositore, educatore di vite, di anime incorruttibili. E però che cotesto dono veramente divino a pochi elargisce la santa natura, così son pochi i poeti

veramente poeti. Della fantasia si potrebbe dire quel che Dante predica della *gloria di Colui che tutto muove,* che cioè *per l'universo penetra e risplende in una parte più e meno altrove:* quelli che più della sua luce presero, furono, come appunto Dante, i poeti divini. Essa, la fantasia, mi giovo d'un felice pensiero del Cesareo, " a tratti, e a intermittenze, talvolta illanguidita e offuscata, spesso tarda e mal certa, occorre in molti poeti; continua, essenziale ed intera, come una vita nella vita, non fu se non in alcuni rari spiriti semplici e sovrani ad un tempo. Lodovico Ariosto ", giustamente afferma, " è fra questi, e non de' minori ".[1] La inconfutabile conferma di codesto giudizio si ha nella perfetta e perenne coerenza estetica del mondo ariostesco, uno de' più vasti e vari e popolosi mondi che siano mai usciti da fantasia di poeta. L'Ariosto non inventò forse neppure una minima parte della materia dell'*Orlando*, che gli venne recata dinanzi da ogni parte per opera di manuali di ogni età e d'ogni paese su veicoli grossi e piccoli, come da tanti artefici che rechino i materiali d'un mondo all'architetto sovrano che lo dovrà costruire. Ed egli fu l'architetto che di quel caos informe trasse l'astro fulgente, immenso e multiforme, che non si estinguerà mai, popolandolo di immortali creature che lo percorrono con la rapidità della luce, e ne accrescono il fulgore coi lampi del loro sorriso, ognuna diversa dalle altre e perennemente uguale a sè stessa. Perchè la coerenza del mondo ariostesco non è solo nella splendida natura dove tutto è armonia; nelle cose che vi ri-

[1] Cfr. *La Fantasia dell'Ariosto,* in *Nuova Antologia,* 16 novembre 1900.

pondono le une alle altre, come onde sonore, co-
ne i circoli destati da una pietra nella superfice
ristallina d'un lago; nelle situazioni che si svol-
gono come in un labirinto perpetuamente in moto,
na in cui nessuna forza urti leggermente le al-
re: spettacolo maraviglioso, data l'immensità dello
pazio, la simultaneità degli avvenimenti, la rapi-
lità della loro successione, le infinite loro connes-
ioni; ma sì anche e più codesta coerenza voi l'am·
nirate in ciascuno degl'innumerevoli personaggi
he, attraverso un'azione così mossa, celere, com-
licata, febbrile quasi, sur una scena smisurata che
nuta continuamente con la velocità d'un cinema-
ografo, conservano inalterata dal principio alla fine
lel lietissimo dramma intera e intatta, schietta e
ncontaminata, non mai lievemente offuscata, la
oro figura, la loro esistenza, la loro personalità
icchissima ne' suoi aspetti, nelle sue determina-
ioni, ne' suoi movimenti; spettacolo ancor più ma-
aviglioso, che vi lascia attoniti, con gli occhi ab-
agliati come da un immenso specchio in cui tutto
uel mondo sia riflesso e còlto nell'atto perpetua-
iente mutevole della sua vita.

Il mondo boccaccesco, per quanto anch'esso va-
to e complesso, non è certo paragonabile all'ario-
tesco; ma, sebben contenga qua e là alcun sedi-
iento rettorico, chi oserebbe negargli la più stretta
ferma coerenza estetica? da chi e da che gli de-
va quella sua mirabile unità, quella sua essenza
eale di vita che lo fa essere uno specchio fedele
ella società fiorentina del trecento, se non dalla
oncentrata e calda e limpida fantasia del Boccac·
io che l'ha còlto e rappresentato nella sua attività
nel suo aspetto più significativo? L'artista non
un fotografo che punta la sua lente verso il pae-

saggio, la scena, la figura, il monumento che vuol ritrarre: l'artista è sì il fotografo ma del mondo che egli stesso ha creato: la società fiorentina offerse al Boccaccio i materiali che egli costruì in un grandioso e armonico edifizio. Chi credesse che occorra minor forza e lucidità di visione fantastica per sorprendere e riesprimere in sè un mondo che si ha sott'occhio o in cui si viva dentro, di quanta ne occorra per scoprirne uno nelle caotiche regioni delle informi invenzioni di menti diverse, e trarnelo fuori lucente di giovanile bellezza, fiorente d'incorruttibile giovinezza; che, per concretare in un esempio la nostra ipotesi, abbia avuto meno bisogno di fantasia il Boccaccio che non l'Ariosto, crederebbe la più falsa cosa del mondo; poichè il processo estetico dell'uno fu il processo estetico dell'altro, è il processo estetico d'ogni grande artista. Sì l'uno che l'altro elaborarono con la fantasia — e con che altrimenti l'avrebbero elaborato? — un contenuto diverso, ossia le loro diverse impressioni; sì l'uno che l'altro trasformarono, nella prodigiosa fornace della loro fantasia, in espressioni le varie correnti spirituali venute al loro spirito dal mondo esterno, dalle opere altrui e dalle tradizioni. Quella dell'*Orlando* è realità storica non meno di quella del *Decameron*, ed è l'*Orlando* l'opera caratteristica del nostro cosiddetto Rinascimento come il *Decameron* della borghesia fiorentina del Trecento, come la *Commedia* di tutto il Medioevo, come *I Promessi Sposi* della partecipazione italiana al movimento rivoluzionario dell'Europa ottocentesca.

Indice della vastità e della ricchezza di codesti mondi creati dalla fantasia è la immensa folla de' personaggi che li popolano. La loro vita è la loro

coesione estetica. Nelle opere degli artisti che difettano di fantasia, i personaggi non hanno una vita lor propria, un'unità spirituale: essi vi appaiono continuamente diversi, anzi non vi appaiono neppure, perchè di essi non ci possono essere che brandelli. L'unità estetica de' personaggi è frutto della vigorosa e calda concezione. Nel mondo ariostesco desta maraviglia quella sterminata folla di figure che appaiono e scompaiono in mille circostanze e situazioni diverse, ma sempre uguali a sè stesse: vi basta un gesto, una parola per riconoscerli. Anche nel mondo boccaccesco ve n'ha una vera folla; ma questi differiscono da quelli in ciò che generalmente vivono in una determinata situazione e poi si dileguano, mentre gli ariosteschi vi ricompaiono a intervalli per tutto lo svolgersi dell'azione; ma la loro vita è incorruttibile come quella degli altri, perchè una volta balzati fuori, si dilegueranno alla vostra vista, ma seguitano a vivere immortali. Nel *Decameron* vi compaiono una sol volta in una scena determinata e si succedono gli uni agli altri, come sfilando in una rassegna; nell'*Orlando* si confondono tra loro, vengono e vanno, come in una festa perpetua.

Quelli che rimangono nel *Decameron*, sono i novellatori; ma essi, non essendo gli attori del dramma, e solo direi quasi spettatori, o meglio motori della scena, li vedete di rado e non in tutta la loro personalità: pur tuttavia vivono anch'essi di vita propria: tant'è vero che sono stati descritti e riconosciuti gli uni diversi dagli altri.

Degli attori qualcuno ricompare sulla scena più volte: di questi è Calandrino coi suoi amici che se lo giocano allegramente.

Del resto, essi son sempre l'istesso personaggio,

l'autore, che si mostra con le loro spoglie e in situazioni sempre nuove e diverse.

Perchè e come?

Questo è un problema assai importante, ma non egualmente facile.

Molti credono che i personaggi creati dalla fantasia d'un autore e abitanti il suo mondo siano come altrettante incarnazioni d'una data affettività dello spirito di lui, e ne rappresentino in sè quali queste, quali quelle tendenze. Vedono insomma in ogni personaggio una parte dell'anima dell'autore, se non addirittura tutta l'anima. Così dal carattere, dall'indole, dall'atteggiamento d'un dato personaggio deducono la realtà psichica della vita dell'autore. In don Abbondio, in fra Cristoforo, nel Cardinal Federigo, nell'Innominato, ritrovano sempre il Manzoni: o meglio la paura e la pusillanimità di lui in don Abbondio, la fiera umiltà in fra Cristoforo, l'ardore di carità cristiana nel Cardinale, la conversion dello spirito nell'Innominato, altro in altri. S'intende bene che con questo procedimento d'identificazioni tra le realità estetiche e le realità psichiche, l'autore che ebbe più ricchezza di fantasia e destò la vita di tanti personaggi, vi diventa vicendevolmente eroe, ladro, angelo, demonio, epilettico, degenerato, apostolo, santo. La critica nostra ne sa qualcosa e non soltanto a proposito del Manzoni. E quando tra un personaggio e l'autor suo non riescono a scoprire alcuna identità psichica, allora vi dicono che quello è un personaggio obiettivato dalla fantasia, e non è un individuo lirico, o soggettivo. Ora, l'obiettività nell'arte è un'illusione che può esser nutrita solo da chi consideri la creazione artistica come una duplice fornace donde si possano sfornare cose

persone obiettivi, cioè estranei allo spirito dello
scrittore, quasi vite costruite fuori della sua vita,
cose e personaggi lirici, soggettivi, quasi adom-
bramenti o incarnazioni di questa o di quella at-
tività organica di lui. Nulla di più errato. Co-
desta dottrina riposa sopra un'antica considerazio-
ne, sopra un antico modo di considerar l'arte co-
me un ornato: è insomma la dottrina del *nudo* e
dell'*ornato,* che oggi è rimessa a nuovo come la
dottrina dell'*oggettivo* e del *soggettivo,* nonostante la
critica desanctisiana che la superò trionfalmente
con la sua fondamentale teorica che si traduce nel
motto: *tal contenuto tal forma.*

L'arte è sempre lirica, è sempre soggettiva, è
empre espressione d'impressioni. I personaggi
rtistici sono sempre le situazioni che le impres-
ioni hanno preso nello spirito dell'autore: essi in-
arnano le forze esteriori che agirono nella coscien-
a del poeta: sono la traduzione che nella fantasia
i lui s'è operata di correnti spirituali in figure
oncrete: l'autore vi lascia di suo l'atteggiamento
nd'egli l'ha intuiti, non altro. Essi sono lui in
uanto vi presentano l'aspetto che il suo mondo
ssume nel suo spirito e tutte le varie situazioni
i codesto aspetto. Per esempio: i diritti della
arne che s'affermavano nel trecento di contro alla
mortificazione che l'ascetismo ne avea fatto, si tra-
ucono nella coscienza del Passavanti in figure
paventevoli nell'atto d'essere punite col sangue
lei loro illeciti sfoghi; in quella del Boccaccio in
igure egualmente spaventevoli nell'atto d'essere pu-
ite col sangue ma della loro crudeltà manifestata
n rinunziare ai naturali piaceri, perchè il Passa-
vanti non riconosce quei diritti, e il Boccaccio sì,
meglio il Passavanti non ammette quella forza

naturale nel suo mondo e il Boccaccio ve la lascia scorrere liberamente. I personaggi dunque sono sì l'autore, ma l'autore in quanto ha in loro espressa, determinandola e situandola e incarnandola in forme concrete, quella attività che il mondo esteriore suscitò in lui: e sono perciò anche la realtà storica còlta da uno speciale temperamento poetico nell'atteggiamento e nell'aspetto onde egli era portato a contemplarla. Ognuno d'essi è insieme storia e fantasia, contenuto e forma; è l'organismo che coi materiali storici la fantasia creò trasformandoli, anzi conformandoli a sè stessa, ossia alle sue intuizioni.

Nei personaggi del *Decameron* abbiamo tutti gli elementi che costituiscono il mondo morale del Boccaccio, che è il mondo del naturalismo: tutte le forze spirituali che l'ascetismo aveva non senza violenza distratte dalla materia, dalla carne, dalla vita, dalla terra, trasportandole fuori della loro natural sede, personificandole in altrettanti individui, facendo d'ognuna un nuovo organismo di vita, il Boccaccio le rimette ciascuna ai loro posti, le fa riagire ne' loro corpi, dando loro una forma, un aspetto, un atteggiamento, ridà loro, insomma, la consistenza reale spoglia d'ogni simbolo: esse dal crogiolo della sua ricca e bollente fantasia vengono fuori fuse in organismi di vita umana e terrena quasi sempre vigorosa, com'è delle nature vergini e selvagge. Codesti personaggi, o almeno i meglio riusciti, i più boccacceschi, superano ogni ostacolo, vanno per la loro via e ridono e sghignazzano ai frequenti ma deboli *veto* della morale: entrano rumorosi ne' conventi e nelle chiese, nelle botteghe e nelle case, ne' tuguri e nelle corti: goliardi e *bohèmiens,* lieti, senza scrupoli, soffocando

nelle loro risate le voci di tutti i moralisti e i predicatori, o meglio mettendoli in ridicolo e in fascio con quella turba di sciocchi che non sanno godere la vita o si lasciano dominare dalle regole, scherzando con tutto, anche con le cose sacre, tirando spesso in mezzo alle loro biricchinate e bricconate perfino il Padre Eterno e i santi, perchè testimonino e approvino la naturale purezza delle opere loro.

La caratteristica generale de' personaggi decameronici è da cercare più nel di dentro che nel di fuori: hanno tutti un ricco e intimo contenuto morale, s'intende fuori della morale propriamente detta, al di là o al di qua di essa, secondo che esprimono delle virtù esagerate, oppure, ed è il caso più frequente, un'imperfezione che la morale non approva; oppure una perfezione morale ma còlta a rovescio e messa in funzione sotto un aspetto ridicolo; oppure anche un contenuto spirituale troppo inferiore a quella pienezza di vita naturalistica che è l'ideale dell'autore. È una folla di personaggi che diversificano tra loro per il grado e la qualità della loro vita interiore. Perciò il loro aspetto esterno è un accessorio molto secondario: essi non vivono dinanzi a noi per le loro fattezze, ma quasi unicamente per i movimenti della loro psiche. La loro coesione estetica è nel di dentro

Non mancano, s'intende, nel *Decameron* delle vivaci macchiette, delle pitturine, delle vere miniature, che vi rappresentano compiutamente il di fuori di certi tipi: ricordo Cisti fornaio. Ma la ricchezza delle loro determinazioni è nella loro vita psichica, di cui le azioni e i detti sono la manifestazione, e perciò quanto di più interessa la nostra attenzione.

Quello che, secondo me, contiene in sè tutte le migliori attività dello spirito decameronico; quello che vive in perfetta regola e concordia con l'ideale boccaccesco — non del Boccaccio, intendiamo —; quello che incarna in sè meglio d'ogni altro, insomma, la contraddizione coll'ascetismo e con tutta la morale ascetica e religiosa, facendone per giunta la caricatura e beffandosene con la maggiore imperturbabilità, è *ser Ciappelletto.*

Quello che invece rappresenta e incarna la negazione di quelle attività, è *Calandrino*, artisticamente come quello perfetto, appunto perchè in lui l'ideale boccaccesco, l'ideale della carne, del godimento, della furberia, è còlto a rovescio: anzi, vi è riflesso nell'atto d'esser vagheggiato e non mai raggiunto per incapacità assoluta di chi s'affanna dietro a lui che sempre e continuamente gli scappa: che è perciò il massimo del comico che si può raggiungere in arte.

Prendete ser Ciappelletto e Calandrino, appaiatili e vedrete il bifronte ideale boccaccesco nel suo duplice aspetto e però sempre comico. Ser Ciappelletto esprime l'appagamento completo della coscienza che ha sorbito tutta la tazza del piacere alle spese altrui, cioè di quelli che ne desiderarono un altro del tutto contrario, l'ascetico; Calandrino esprime il sempre inappagato desiderio di sorbir quella tazza, che gli scappa dalle mani appena l'avvicina alle labbra, o in cui trova assenzio invece che miele, mentre gli altri sghignazzano alle sue spalle.

Calandrino divenne proverbiale come don Abbondio, fin dal tempo del Sacchetti, il quale fa ricordare dai personaggi delle sue Novelle (34 e 67) circostanze e detti non presi dalla tradizione, come afferma il Manni, ma dalle novelle boccaccesche.

Eppure su codesto simpatico personaggio, tranne quanto si riferisce alle notizie storiche riguardanti la sua esistenza reale di sporcamuri melenso e gaglioffo, e quanto, s'intende, si trova ne' commenti filologici alle due novelle di lui che sono ammesse nelle scuole, nessuno ha mai detto una parola, neppure il De Sanctis, neppure il Gaspary, che appena lo nominano quale tipo dello sciocco. E dire che delle cento novelle del *Decameron* quattro sono proprio dedicate a lui e alle sue grullerie. Questo dimostra su che preferisca esercitarsi la critica nostra e il bisogno ancora insodisfatto di riaprire un po' i magni volumi della nostra letteratura per vedervi meglio dentro e estendervi a ogni lor parte, in ogni loro angolo la nostra disamina.

Noi ci proponiamo di accertare la coesione estetica del personaggio di Calandrino per entro le quattro novelle decameroniane. S'intende bene che sur ogni personaggio che s'incontri in una sola novella, noi possiamo fare una simile inchiesta, perchè un personaggio, per esser tale, deve appunto avere un'unità di vita in ogni sua manifestazione; ma poichè non è facile ritrovare nel *Decameron* un istesso personaggio in più d'una novella, in quattro novelle, il nostro studio acquista un maggior interesse ed ha un'importanza maggiore per la conclusione che ne potremo dedurre: l'aver cioè il Boccaccio concepita una tale figura con tale caldezza e concentrazione di fantasia, da potercelo presentare più volte in nuove situazioni nella sua interezza psicologica, nelle sue qualità personali.

Le quattro novelle di Calandrino sono la 3ª e la 6ª della ottava giornata, “nella quale, sotto il reggimento di Lauretta si ragiona di quelle beffe

che tutto il giorno, o donna ad uomo, o uomo a donna, o l'uno uomo all'altro si fanno „, e la 3ª e la 5ª della nona, “ nella quale, sotto il reggimento di Emilia, si ragiona ciascuno secondo che gli piace, e di quello che più gli aggrada „.

Storicamente Calandrino fu il pittore Nozzo, Giovannozzo, soprannominato Calandrino, figlio di Perino del Popolo di S. Lorenzo di Firenze. Compare come testimonio in un rogito del 1301. La casa da lui abitata si può presumere che fosse proprio quella indicata dal Boccaccio, che la pone vicino al Canto alla Macina, località del quartiere di S. Lorenzo. Un suo figliuolo, Domenico, si ammogliò, secondo un altro atto notarile, nel 1320.

Queste circostanze bastano per affermare la storicità del personaggio decameroniano: e probabilmente anche alcune delle circostanze accennate dal Boccaccio sono vere. Tutto questo però per la nostra analisi non ha alcun peso, nè dimostra più di quanto sappiamo, che cioè il Boccaccio non inventava.

Fonte della prima di queste quattro novelle è additato un *fabliau,* ma, non avendolo potuto ancor vedere, non so con qual fondamento. Per le altre novelle, almeno da quanto è a mia cognizione, non si citano altre fonti.

La presentazione di Calandrino nel *Decameron* vien fatta da Elisa senza altro preambolo che questo: “ Io non so, piacevoli donne, se egli mi si verrà fatto di farvi con una mia novelletta, *non men vera che piacevole*, tanto ridere quanto ha fatto Panfilo con la sua, ma io me ne 'ngegnerò „.

Calandrino è un *dipintore*, *uom semplice* e di *nuovi costumi,* come ce n'eran tanti a Firenze. Al tempo del racconto, che è il 1348, era già morto in

età piuttosto avanzata. Era amico di altri due pittori Bruno e Buffalmacco, molto propensi a ridere alle spalle di lui, e che gliene facevano d'ogni colore approfittando della sua semplicità. Guarda intento le pitture e i bassorilievi d'un altare; ma non sappiamo se per sentimento d'arte o piuttosto per quell'inconscia maraviglia che il bello o ciò che ha apparenza di bello, desta nell'animo anche dei gonzi. È più credibile questa seconda ipotesi; perchè non si ha notizia di valenti artisti che siano stati de' poveri di spirito. Che esprimerebbero costoro? Lui del resto non ci tiene affatto alla sua arte: anzi la chiama uno " schiccherare le mura tutto 'l dì a modo che fa la lumaca ". Non sarebbe un egoista: della sperata fortuna apre il segreto coi suoi buoni amici inseparabili, Bruno e Buffalmacco, da' quali pur non ha che beffe, e " li quali spezialissimamente amava ". Consumò tutta una mattina in cercargli. Trovata la pietra che rende invisibili, andrebbe *ipso facto* a rubar per le banche quanti grossi e fiorini volesse. È di grossa pasta, ma non è uno scemo: ammessa l'esistenza della pietra, lui saprebbe come trovarla senza farsi accorgere e come trarne profitto. Gli scemi non sono soggetti artistici. Don Abbondio è incolto, ha idee molto meschine; ma, menategli buone le sue premesse, saprebbe vivere felicemente e i suoi ragionamenti non fanno una grinza. L'arte non si può sviluppare nelle coscienze inerti. Calandrino ha per moglie " monna Tessa, bella e valente donna "; ma delle femmine non ha un elevato concetto: dice che " fanno perdere la virtù a ogni cosa ". Sta benino; ha un poderetto fuori Firenze. È facile all'ira, quando le cose gli vadano male, e a menare le mani sulla moglie, della quale per altro ha

una gran soggezione. L'interesse lo capisce molto bene: anche troppo, tanto da sacrificargli persino l'amicizia. Quando crede infatti d'aver trovata la pietra, *senza dir nulla* ai compagni, pensa di andarsene pe' fatti suoi. E avaro, e perciò anche scroccone: "bee volentieri, quando altri paga„. Ma quando l'interesse è tolto di mezzo, ritorna in sè, e si lascia dar dell'infedele e dell'ingannatore senza punto protestare. La sua è una coscienza non in tutto volgare, perchè ha il concetto del bene e dell'onestà; ma in pratica si regola secondo il tornaconto. Si fa dar del *grosso,* dello sciocco a tutt'andare senza risentirsene o del savio per ironia. Nè protesta quando gli dicono che ha una giovinetta con cui si diverte e a cui è largo de' suoi risparmi: par che se ne tenga anzi: e, benchè vecchiotto, fa il galante, affettando gioventù e forza. Si lascia facilmente spillare oggetti e danaro per evitare i rabbuffi della moglie, ma di suo non darebbe mai. È inverecondo la sua parte, quando è spinto da un accidente qualsiasi in cui sia incappato: e non ha alcun ritegno di rivelare i segreti dell'alcova. Talvolta la sua giuccheria supera veramente ogni limite: arriva perfino a credere sul serio d'esser in istato interessante, e offre per guarirne le *dugento* lire ereditate da una zia della moglie con le quali intendeva comprar nientemeno un poderetto e sulle quali aveva attirata l'ingordigia de' suoi amici. Le sue giuccherie gli vengono rinfacciate anche dalla moglie, ma egli par che di tal difetto non voglia troppo preoccuparsi: non ci crede. La sua stoltizia si rileva più veramente quando s'innamora e crede d'esser corrisposto dalle belle e ben vestite e ben parlanti e costumate giovinette. Per raggiungere un dato scopo,

cerca sempre l'aiuto altrui, e così offre meglio il fianco all'altrui stoccate. Le sue ridicolaggini di innamorato sono così accentuate, che se n'avvedrebbe un cieco. Suona la ribeca e canta canzoni. Regala mezzani e amata per venir a capo de' suoi illeciti desideri amorosi. Crede anche alle stregonerie e ne pratica l'uso; ma e' par che le sue forze non sien poi tanto giovanili, se la moglie, présolo in flagrante, ossia in un colloquio amoroso combinato appunto per beffarlo, gli spiattella sul viso la sua impotenza. Scompare al nostro sguardo " tristo e cattivo tutto pelato e tutto graffiato.... il dì e la notte molestato e afflitto dai rimbrotti della moglie .... e guarito de' libidinosi appetiti ".

Come si vede, non è solo la stoltizia la caratteristica di Calandrino: egli ha una vera ricchezza di affetti e appetiti: la stoltizia è come la luce comica di essi, che sono anzi la sostanza del suo carattere. Senza tutte le qualità e gli attributi che abbiamo raccolti intorno a questo personaggio, la sua giuccheria non avrebbe modo di svilupparsi nelle più comuni situazioni. Se noi facciamo astrazione da questa sua semplicità e grossezza, abbiamo dinanzi la figura d'un borghese fiorentino con tutti i requisiti e la disposizione per partecipare al banchetto della vita: pittore, se non bravo, ricercato: ha la casetta in città e un poderetto in campagna, e la moglie bella: gode l'amicizia di gente allegra; ama il divertimento, sa cantare le canzonette e suonare la sua ribeca; gli piace il bere, specie quando altri paga; gli piacciono le giovinette, benchè ammogliato e vecchio, e ci spende, benchè avaro. Ma per questo mondo boccaccesco del peccato e della carne, ci vuole accorgimento, spirito, brio, arguzia, eleganza: con questi stru-

menti si aprono i cancelli della vita e del godimento, e quanto più è sviluppato questo spirito di arguzia, e di furberia, tanto più il diletto è gradito: quello spirito trasportato nell'arte, vi dà il comico, Ser Ciappelletto. Quando quegli strumenti mancano, si rimane ai cancelli affacciati al giardino incantato goffi e ridicoli col danno e con le beffe. L'avarizia e la credulità si dànno la mano nell'attraversare la via verso la felicità. Pel Boccaccio non ci sono qualità più odiose di codeste, perchè sono le più opposte alle sue predilezioni, cioè la liberalità e l'astuzia. Di sciocchi non è mai scarso il mondo: di superstizione è ricco ogni secolo più che non si creda: per tirchieria i Toscani son nominati anche oggi: fondete queste forze — perchè son forze anche codeste, la stoltizia, la superstizione, l'avarizia — in uno spirito borghese e grasso disposto al godimento, e avrete Calandrino. È un personaggio tutt'altro che povero codesto sempliciotto; e a me pare che non sia stato fin qui compreso abbastanza. Dategli delle situazioni, coglietelo nell'atto della vita, e avrete quelle quattro novelle del *Decameron*. Studiando queste situazioni, vedremo ancor meglio la coesione estetica del nostro personaggio, che è indubbiamente una delle più simpatiche e espressive creature dell'arte del Boccaccio.

*
* *

Calandrino è, dunque, un personaggio comico per il naturale contrasto in cui si trovano gli essenziali elementi del suo carattere, i positivi, dirò così, da un lato, cioè la disposizione al godimento di ciò che la sua condizione di vita gli potrebbe fornire e i suoi appetiti sensualistici, i negativi,

dall'altro, cioè la semplicità e la grossezza ond' è impedito il conseguimento del bene agognato: gli uni dando luce e vita agli altri, si compongono in lui in un perfetto organismo umoristico. Egli racchiude in sè stesso una *vis comica* che dal fondo sale alla superficie e si sviluppa anche indipendentemente dalle provocazioni esteriori. Ma, necessariamente, la sua comicità tocca il più alto grado, quand'egli, partecipe della vita sociale, si colloca in una particolar situazione e mescola la sua azione in quella degli altri, quando compar sulla scena a rappresentar la sua parte. L'ideale boccaccesco in lui incarnato si mostra allora con lui nella sua attività negativa, ossia nella sua autocaricatura. I compagni d'arte che rappresentano la commedia, di cui egli è il protagonista, ci stanno più come spettatori della sua ridicola azione, che non come necessari provocatori di essa: essi ridono, ma come per commentare la comicità che si sprigiona dal carattere di lui quasi di per sè mossa e destata nel contrasto interiore: il riso loro è lo specchio in cui si riflette la figura di lui nel suo movimento; la loro attività è direi quasi passiva, cioè dominata dalla sua: sono, insomma, i gaudenti, non i moventi della sua comicità. Bruno, Buffalmacco, Maso del Saggio e gli altri che intervengono come favoreggiatori delle burle che questi architettano contro di lui, benchè piacevolissimi e sollazzevoli molto, c'interessano meno di lui, appunto perchè ci stanno come raccoglitori dell'impressioni che la comicità di Calandrino desta in loro, come termometri, vorrei dire, del grado di forza dell'umorismo calandrinesco che si eleva o si abbassa per virtù propria.

Maso del Saggio, udendo alcune cose della sem-

plicità di Calandrino e propostosi di volerne prender diletto, lo trova intento a guardar le pitture e gl'intagli dell'altare di San Giovanni, e gli tende subito il laccio, mettendosi a discorrere, come se inosservato, con un suo compagno delle virtù di diverse pietre, per far credere a Calandrino che se ne trova una su per lo Mugnone capace di rendere invisibile chi la porti e perciò atto a rubare a man salva. E Calandrino cade nel laccio, ma non tanto per l'abilità di Maso, sibbene per accorgimento proprio: egli ascolta il sommesso ragionamento tenuto da Maso al compagno col compiacimento di chi, per imprudenza altrui, viene a conoscere un segreto importante: e mentre in cuor suo sorride alla semplicità altrui, egli, il vero semplice, è appunto lui il burlato. L'avaro, l'avido di danaro, del più bel mezzo cioè di procurarsi i maggiori godimenti, buttando all'aria i colori e il pennello, quando si crede d'aver appreso dalla semplicità altrui il modo di procurarselo e si atteggia a uomo furbo che ha saputo a tempo sentire inosservato e interrogare senza dar sospetti, mentre gli altri se lo giocano allegramente con la serietà de' veri buffoni, esprimendosi in un linguaggio che par che dica molto e non dice nulla e dando a bere al già ubriacato dalla speranza le più brillanti corbellerie di questo mondo, codesto bel tipo non può non suscitare il più schietto riso e offrire in sè e nella curiosa sua situazione il più caro e gradito spettacolo del comico. "Calandrino, avendo tutte queste cose seco notate [quelle che Maso raccontò dell'esistenza, della virtù, della località dell'elitropia], *fatto sembiante d'avere altro a fare*, si partì da Maso, e seco propose di voler cercare di questa pietra„. In quel *fatto sembiante d'avere*

ro a fare è tutta l'autocaricatura dello stolto che
vuol far da furbo per conseguire alle spalle al-
ii un bene lungamente desiderato. Nel mondo
ccaccesco non si è sciocchi impunemente.
Gongolante della notizia, Calandrino si dà su-
o un gran da fare per trovar Bruno e Buffal-
cco e averli collaboratori nella ricerca e partecipi
la fortuna: spende una mattinata intera nella
ogna, sfidando il caldo grandissimo, lasciando
ii altra faccenda. Trovatili alfine, va loro incon-
quasi correndo, li chiama e racconta loro d'un
o la cosa, indicando la via da tenere, magnifi-
ido gli effetti: "e così potremo arricchire subi-
nente, senza avere tutto 'l dì a schiccherare le
ra a modo che fa la lumaca". Egli va da sè
cipitosamente verso l'amaro disinganno, quasi
scinandosi dietro a forza i compagni che ne lo
ranno beffare, per la buona giunta. Nel col-
uio che segue, egli non s'affanna che in eliminar
ostacoli e confutar obiezioni. E finisce con la
crizione della contrada di Bengodi, la più matta
a che Maso del Saggio gli aveva dato ad inten-
e. Nessuno lo potrebbe caricar di ridicolo me-
o che ei non si faccia da sè. Vedetelo adesso
la trepida ricerca: "Calandrino andava, e, come
volonteroso, avanti, e prestamente or qua et or
saltando, dovunque alcuna pietra nera vedeva,
gittava, e quella ricogliendo, si metteva in seno".
fatto è che, poco dopo, n'ebbe pieni la gonnella
l mantello. Il tornare a casa doveva essere una
n bella fatica. Ma ormai la speranza era per
enire certezza, e tale diventa, quando ode Bruno
Buffalmacco domandarsi di lui e lamentarsi d'es-
ne stati beffati. Così che, quand'egli crede di
er l'uomo più fortunato del mondo, è appunto

allora che la beffa ne fa il maggiore strazio. Mentr'egli se ne torna a casa, senza dire agli amici alcuna cosa, costoro cominciano a dar de' ciotti nelle sue calcagne per isfogare il loro finto malumore. Lui leva alto il piè e soffia, ma pur tace e va oltre, facendosi lapidare per tutta la strada. L'ingresso in città lo ricompensa ad usura delle percosse ricevute. Ansia, caldo, fatica, sassate sono inezie da non ci pensar neppure: l'elitropia è trovata e la fortuna è fatta. Certamente, anche in tutta questa scena il protagonista è sempre lui, offrendo in sè il più comico contrasto delle opposte forze del suo spirito. La sua anima s'è come ingrandita nel sogno della raggiunta ricchezza; s'è come scossa da un torpore nella pregustazione della felicità; è attiva e commossa: il possesso del bene l'appaga e la riempie tutta di sè; nulla la turba; ma, appunto, l'incoscienza della fallacia in cui la sua semplicità l'ha gettata, è lì sempre presente come uno scherno perpetuo, come luce riflessa del riso che accompagna inesorabilmente tanta grossezza. Calandrino è così il buffone incosciente di una società a lui invisibile e che ride ne' precordi di lui: è l'ideale boccaccesco tradotto in realtà nel suo aspetto negativo, o meglio è la parodia incarnata di codesto ideale. La quale assorge a un alto grado d'umorismo al punto più drammatico, quando il sogno del cattivello s'infrange dinanzi la bella faccia della sua valente donna che, dalla vetta della scala, l'apostrofa dicendo: "Mai, frate, il diavol ti ci reca: ogni gente ha già desinato, quando tu torni a desinare. Il che udendo Calandrino, e veggendo che veduto era, pieno di *cruccio* e di *dolore* cominciò a dire: Oimè, malvagia femmina, o eri tu costì? tu m'hai diserto: ma in fè di Dio

io te ne pagherò; e salito in una sua saletta, e quivi scaricate le molte pietre che recate avea, niquitoso corse verso la moglie, e presala per le trecce la si gittò a' piedi, e quivi, quanto egli potè menar le braccia e' piedi, tanto le diè per tutta la persona pugna e calci, senza lasciarle in capo capello o osso addosso che macero non fosse, niuna cosa valendole il chieder mercè con le mani in croce „. Questo scoppio di furore così improvviso in un uom semplice e di grossa pasta, mosso dal cruccio e dal dolore di vedersi sfuggire la fortuna tanto affannosamente quanto scioccamente cercata e creduta, è una situazione psicologica profondamente originale, e il suo significato va al di là della meschina persona di Calandrino: è il povero senno umano che illudendo sè stesso nell'impossibile conquista d'una felicità posta al di fuori delle nostre forze, o meglio d'una felicità la cui esistenza è solo nel nostro sciocco inganno, tormenta sè stesso e sè stesso punisce con un inutile cruccio e con un ingiusto furore, fornendo nello spettacolo che offre della propria inanità, veramente degna d'una felicità chimerica, il più legittimo motivo allo scherno crudele dei forti e de' sani, che godono quel che all'uomo è dato godere, compreso quello stesso spettacolo della grulleria che punisce sè stessa. “Buffalmacco e Bruno „, rieccoli novamente e in punto per goder questo spettacolo e temperare così l'impressione dello strazio fatto da Calandrino alla innocente sua Tessa, “.... giunti a piè dell'uscio di lui, sentirono la fiera battitura la quale alla moglie dava, e faccendo vista di giungere pure allora, il chiamarono. Calandrino tutto sudato, rosso et affannato si fece alla finestra, e pregògli che suso a lui dovessero andare. (Osservino quanta

maravigliosa verità!). Essi, mostrandosi alquanto turbati, andaron suso e videro la sala piena di pietra, e nell'un de' canti la donna scapigliata, stracciata, tutta livida e rotta nel viso dolorosamente piagnere, e d'altra parte Calandrino scinto, et ansando a guisa d'uom lasso, sedersi. Dove come alquanto ebbero riguardato, dissero: Che è questo, Calandrino? vuoi tu murare, che noi veggiamo qui tante pietre? Et oltre a questo soggiunsero: E monna Tessa che ha? e' par che tu l'abbi battuta; che novelle son queste? Calandrino, faticato dal peso delle pietre e dalla rabbia con la quale la donna aveva battuta, e del dolore della ventura la quale perduta gli pareva avere, non poteva raccogliere lo spirito a formare intera la parola alla risposta „. Il quadro è mirabile di verità e di vita: la situazione è veramente drammatica: gli attori son persone vive: Monna Tessa piangente in un canto, Calandrino ansimante in un altro, a sedere, Bruno e Buffalmacco ritti e seri, tra tutte quelle pietre, interrogar con naturale accento di stupore il perchè di cosiffatta vista. Eppure la scena è comica: perchè non è il riso quel che fa il comico: il comico è nella situazione e nel carattere de' personaggi: anche qui il centro ne è sempre Calandrino, che in sè crucciato di così malaugurato avvenimento e per cotali ragioni fisicamente abbattuto, e conciato, spettacolo egli stesso di riso e di pietà, da una parte fa piangere la moglie, dall'altra fa ridere gli amici: i quali non ridono nel volto, ma il loro riso è appunto maggiormente profondo, perchè è sentito più che visto, è sotto la pelle, proprio ne' precordi. Se ridessero, anzi, la forza della comicità scemerebbe. Calandrino è più ridicolo sotto i volti fermi di que' due che

lo interrogano. Lo interrogano e lo rimproverano del suo essersi come pigliato gioco di loro, di loro che non potevano più trattenere lo scoppio di risa che tutta la faccenda, specie quest'ultima e impreveduta parte suscitava in loro. La risposta di Calandrino detta con tutta la serietà e con tutto l'accoramento, il racconto ch'egli fa di quel ch'essi sapevano troppo meglio di lui, il sentirlo ragionar, in quello stato in quella condizion d'animo, presente la moglie che sa d'esser vittima della sua grulleria, il sentirlo ragionar, dico, delle sassate ricevute, il vederlo mostrar, come documento della sua veridicità, il dosso e le calcagna conci dai ciotti che Bruno e Buffalmacco gli avevano con troppo fácile precisione tirati, e l'imprecar contro la sua donna e il riaccendersi nell'ira e il volerla ripercuotere, tutto questo è ricchezza di vena comica, è arte schietta e viva che ha saputo dare una situazione drammatica al furibondo disinganno di chi ha perseguito accanitamente ma con mezzi ridicoli un piú ridicolo scopo utilitario sotto le beffe de' veri gaudenti che cercano e trovano nella realtà l'appagamento de' desideri dagli sciocchi cercato nel mondo de' sogni.

Or, ditemi, dinanzi a questa schiettezza e vivacità di natura, ascoltando un così natural ragionare impregnato di pianto, il pianto dello sciocco che crede aver perduta una grande fortuna e se ne dispera fino a divenir, se potesse, uxoricida e intanto si dà inconsciamente in pascolo alle beffe di coloro nel cui amichevole petto egli pieno di confidenza versa tutta l'amaritudine del suo sofferto tradimento, chi, dinanzi a questa mirabile conce-

zione artistica, può pensare alla lingua, alla frase, al periodo del Boccaccio? mettersi col metro alla mano a misurarne la lunghezza e col provino della fiorentinità a valutar il grado di purezza delle parole? Lingua ottima, stile pessimo: dice il Giordani, e prima e dopo di lui quant'altri si privarono d'affisar il limpido sguardo nelle splendide e corpulente e giovanili forme di quest'insuperabile arte boccaccesca, per farne un cimitero di cadaveri, anzi di pezzi anatomici che poi ammiravano in quell'ossario che è il vocabolario della lingua? Eppure codesta critica ha regnato nelle scuole e ne' libri per oltre cinque secoli, e non crediate che abbia perduto molti territori e molti sudditi.

Calandrino è figura vivente, e non è un arlecchino di carta screziato di parole e di frasi.

Rivediamolo all'uccisione del porco, rivediamolo nel suo stato " interessante ", rivediamolo nel suo intimo colloquio con la Niccolosa sotto una capanna, e lo troveremo sempre in carne ed ossa, inesauribilmente comico nella sua semplicità, disperazione della povera Tessa e sollazzo desideratissimo e gustosissimo di quanti nella Firenze trecentesca miravano a goder la vita a dispetto d'ogni paura di pene infernali, sempre desideroso di godimento e sempre incapace di procurarselo, sempre inconsciente della propria giuccheria che di tutto fa le spese.

A questa incoscienza si deve infatti la sua inalterabile fedeltà all'amicizia di Bruno e di Buffalmacco, sempre pronti a cogliere ogni occasione di burlarlo. Egli non crede affatto d'essere un sciocco, benchè e loro stessi e la Tessa glielo cantino in mille toni, nè s'accorge mai d'esser burlato: quando la beffa è consumata, egli ne subisce rassegnatamente i danni come ben dovutigli. Allorchè Bru-

no e Buffalmacco gli dimostrano che la pietra perdè la sua virtú non per colpa della Tessa, ma di lui stesso che non aveva pensato ad avvisarla di non presentarglisi dinanzi e che di ciò s'era dimenticato perchè il Signore gli aveva tolto il lume della mente per punirlo del suo meditato e infedele proposito di ingannare i suoi compagni, egli, sulle prime nicchia, ma poi riconosce la mano di Dio, si riconcilia con la moglie e se ne rimane malinconoso a meditar con le pietre della sua inonestà e della sua mala ventura.

Medesimamente, quando gl'imbolano il porco,[1] si risolve spinte o sponte a regalar per giunta due paia di capponi a Bruno e Buffalmacco che minacciano di voler riferire alla Tessa aver egli dato il porco o il prezzo del medesimo a una giovinetta che lui, a detta loro, tiene a sua posta. "Calandrino, vedendo che creduto non gli era, parendogli avere assai dolore, non volendo anche il riscaldamento della moglie, diede a costoro due paia di capponi. Li quali, avendo essi salato il porco, portatisene a Firenze, lasciaron Calandrino col danno e colle beffe „. Non gli era creduto: dunque l'amico non era immune del difetto di dir bugie: dovevano averlo colto in fallo qualche volta, e ora non aveva armi sufficienti a difendersi dell'accusa. Non era poi vero che egli aveva cercato d'ingannarli, quando si credeva aver trovata l'elitropia?

---

[1] Nella fedel traduzione in italiano e, per la parte dialogica, in pescarese moderni che di questa popolar novella boccaccesca (VIII, 6) ha voluto, non so per qual gusto, fare G. D'Annunzio, con l'undicesima delle sue *Novelle della Pescara*, "La Fattura „, è notevole perchè originale la realistica pittura della "occisione del porco „, l'unico motivo che poteva sorgere nel D'Annunzio davanti a quella materia e a quell'argomento. — Che sia una *fonte* boccaccesca quella di cui parla A. Giannini in *Fanf. d. Dom.* (XXVII, 35), non conveniamo.

Con queste tacche sulla coscienza, bisognava cedere e rabbonire gli amici. Una giovinetta. Eh! Vagheggino egli era la sua parte. Vedremo le sue gesta con la Niccolosa. Ora, e' poteva ben batter la Tessa, per aver fatto perder la virtù alla pietra: era ingiusto, ma almeno, un po' di ragione e' credeva d'averla. Ma la Tessa non era poi moglie così docile e sottomessa da menargli buona un'infedeltà. Quand'infatti lo trova in giostra con la Niccolosa, la lo concia bene d'improperi e graffi! Egli non era uno stinco di santo: la sua semplicità e grossezza non gli ottenebrano in modo la coscienza, che e' non almanacchi de' tiri a' compagni, de' furti alli banchieri, non tenti sedurre la donna altrui, non cerchi di scroccare, non procuri d'acquistar poderi con dugento lire, non sogni di buttar all'aria colori e pennelli. Egli s'accorge d'aver lasciato troppo scoperto il fianco alle giuste stoccate degli amici che si accusano presi in giro da lui. Forse di questo l'amico chissà che non dia dentro di sè un certo vanto. I grulli talora si credono furbi: e quando possono illudersi d'averla saputa fare a qualcuno, se ne compiacciono vivamente. Menar pel naso Bruno e Buffalmacco ti par poco? Più si studia questo Calandrino, e più si vedono in lui riflessi gli elementi del mondo boccaccesco presentati a rovescio e resi comici dalla furbesca grulleria di un tipo così ricco.

Se tale non fosse, se la sua personalità non presentasse tante caratteristiche, se l'anima di lui non vibrasse a tutte le seduzioni del piacere, la vita gioconda, la ricchezza, la sensualità, Bruno e Buffalmacco, da quei piacevolissimi e sollazzevoli molto quali essi erano, e perciò spiritosi, arguti, e quel più piacevole e furbo di loro Maso del Saggio, che

ne avrebbero fatto di Calandrino? Invece, esso è un limone che più lo spremono, e più dà sugo, e non lo buttano mai via. Perciò lo cercano e se lo tengono caro come una gratuita e fruttifera fonte di diletto. Essi sono artefici assai più valenti di lui; ma se lo aggregano volentieri: egli è natural condimento di quel buon cibo che è il lavoro. In campagna, specialmente Calandrino è necessario.

La volta che furono a dipingere un orrevole e bello casamento costruito da Nicolò Cornacchini in una sua possessione in Camerata, s'erano aggiunti anche Nello, oltre Calandrino, parente della Tessa. Un figliuolo di ser Nicolò, di nome Filippo, n'aveva fatto una comoda sede d'idilli amorosi. Un giorno v'avea condotta la Niccolosa. "Aveva costei bella persona ed era ben vestita, e, secondo sua pari, *assai costumata e ben parlante.* (Notinsi le doti predilette dal Boccaccio come costantemente si ritrovano ne' personaggi più graditi alla sua fantasia). Et essendo ella un dì di meriggio della camera uscita in un guarnello bianco e coi capelli raccolti al capo, et ad un pozzo che nella corte era del casamento lavandosi le mani e il viso, avvenne che Calandrino quivi venne per acqua, e dimesticamente la salutò. Ella, rispostogli, il cominciò a guatare, più perchè Calandrino le pareva un nuovo uomo che per altra vaghezza. Calandrino cominciò a guatar lei, e parendogli bella, cominciò a trovar sue cagioni, e non tornava a' compagni con l'acqua; ma non conoscendola, niuna cosa ardiva di dirle. Ella, che avveduta s'era del guatar di costui, per uccellarlo alcuna volta guatava lui, alcun sospiretto gittando: per la qual cosa Calandrino subitamente di lei s'imbardò, nè

prima si partì della corte che ella fu da Filippo nella camera richiamata. Calandrino, tornato a lavorare, altro che soffiare non faceva „.

Qui tutto è vero e comico ma nella più breve e serrata drammaticità: il ritratto della Niccolosa, il suo apparire in quel voluttuoso abbigliamento e nell'atto di lavarsi le mani e il viso, la sua rapida intuizione della ridicola sensualità di Calandrino, l'immediato proposito di prenderne giuoco, quei vezzi, e quelle malie messe così prontamente in opera: anche qui Calandrino diventa immediatamente oggetto di riso appunto nel momento stesso che egli seriamente crede d'essere un conquistatore. Nella sua coscienza è sobbollimento d'appetiti e di compiacimenti. Egli è tutto nel mondo boccaccesco sotto il fascino della carne, del desiderio che gli apre le braccia, e vi si immerge tutto con vivo slancio, con impeto appassionato: ma poichè non ha la serietà de' mezzi e de' movimenti, nè la forza interiore del dominio nè l'esteriore aspetto del vero e conscio sensualista, i naturali abitanti di quel mondo lo accolgono sì cortesemente, ma come buffone, non come compagno e consorte nel diletto. Ed egli vi recita la sua parte senza accorgersene fino alla fine, quando gli spettatori se ne vanno, ed egli rimane col danno e con le beffe.

È perciò un buffone artista, perchè egli appunto non sa d'esserlo. La sua è arte vissuta senza coscienza che ella sia arte. Il buffone che, finita la rappresentazione, dove co' lazzi e con le gofferie in cui s'è perfezionato, ha fatto sbellicar dalle risa l'uditorio, tornando alla realtà della vita tra le miserie e i dolori, piange; o che, durante la rappresentazione, è costretto dalla fame a ridere mentre il cuore sanguina, e dice a sè stesso con voce che

sa lo strazio: *ridi, pagliaccio*, a noi cava le lacrime; ma Calandrino, che vuol goder la vita e non sa goderla, perchè non ha i mezzi proporzionati al fine e goffamente s'affanna dietro la felicità che sempre gli scappa, è un buffone di fatto, non di mestiere, e anche quando piange il suo malanno, seguita a far ridere, perchè anche allora egli è una caricatura. Il suo dolore non ci commove, perchè la sua giuccheria è sempre lì a tinger di ridicolo anche le sue lacrime; perchè i suoi compagni son sempre lì a goder lo spettacolo che essi hanno architettato, col viso fermo e senza ridere, ma col riso interiore che è assai più irresistibile: la loro apparente serietà, anzi la loro pietà rende maggiormente ridicolo il dolore di Calandrino, perchè essi evidentemente fanno sforzi supremi per non scoppiar dalle risa dinanzi all'uom semplice, che non si contenta de' beni che pur potrebbe godere e gustare, che è irrequieto nella ricerca di godimenti pe' quali o non c'è mezzo o egli non l'ha sufficiente o non sa adoperarlo, che di nulla s'accorge per quante gliene facciano. Il dolore di chi va sempre in cerca del piacere e non ci riesce mai per pochezza di spirito è fonte di ridicolo, è comico. Che ci può esser di più comico che un vecchio grullo sensualista sorpreso dalla moglie nel preludio d'un gioco d'infedeltà — dico gioco, perchè l'infedeltà non sarebbe mai stata consumata, mancando la partecipazione seria dell'altra attrice — e da lei battuto, graffiato e spelacchiato, che è costretto a spegnere nelle amare lacrime il fervente amore senile? d'un giucco che si dispera d'essere incinto, e teme di rimaner nelle doglie del parto, e incolpa la moglie d'un così strano accidente?

Tale è Calandrino: l'autocaricatura del sensua-

lista, del borghese gaudente, di quei borghesi fiorentini di mezza coscienza, incapaci d'uno slancio di virtù come d'una bassa volgarità, che cercavano di goder tranquillamente la vita con quella leva potente che è l'astuzia, con quell'efficace passaporto, che è la mancanza d'ogni grande fede, d'ogni più raffinato sentimento morale. Figura artisticamente perfetta, d'una mirabile coesione estetica, delle più riuscite del *Decameron*, appunto perchè essa è impastata di voluttà e di comico, le due eloquentissime muse del Boccaccio.